ABORDAGENS DO PÓS-MODERNO EM MÚSICA

A INCREDULIDADE NAS METANARRATIVAS E O SABER MUSICAL CONTEMPORÂNEO

JOÃO PAULO COSTA DO NASCIMENTO

ABORDAGENS DO PÓS-MODERNO EM MÚSICA

JOÃO PAULO COSTA DO NASCIMENTO

ABORDAGENS DO PÓS-MODERNO EM MÚSICA

A INCREDULIDADE NAS METANARRATIVAS E O SABER MUSICAL CONTEMPORÂNEO

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

N195a

Nascimento, João Paulo Costa do
Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo / João Paulo Costa do Nascimento. - São Paulo : Cultura Acadêmica, 2011.
il.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7983-098-3

1. Lyotard, Jean-François, 1924-. 2. Pós-modernismo. 3. Música - Filosofia e crítica. 4. Música e sociedade. 5. Música - História e crítica. I. Título.

11-0132. CDD: 306.4842
CDU: 316.74:78

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Agradecimentos

Ao Francisco pela sua existência motivadora.

À minha família: pais, irmãos, tios e primos, que influenciaram de forma positiva a minha trajetória acadêmica e me auxiliaram em momentos difíceis durante a escritura deste livro.

À Marília Marra pela paciência e compreensão nos momentos finais deste trabalho, pela constante interlocução, pelos debates conceituais e pela ajuda na compreensão dos termos provenientes do universo da psicanálise.

À Lia Vera Tomás, por aceitar me orientar em um momento difícil e por sua enorme disponibilidade como professora e orientadora.

Aos professores Paulo Augusto Castagna, Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, Dorotéa Machado Kerr e Alberto Tsuyoshi Ikeda do Instituto de Artes da Unesp pelas excelentes recomendações e sugestões; a Paulo de Tarso Salles pela gentileza de sua contribuição durante o percurso da pesquisa.

À Marisa Isabel Alves e à Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp pela atenção aos meus prazos e às minhas dificuldades burocráticas.

Ao amigo Arthur Rinaldi Ferreira pelas diversas ajudas relativas aos procedimentos acadêmicos e pelo constante debate a respeito da música contemporânea.

A Ricardo Breim, Irajá Menezes e Ricardo Teperman, diretores da Escola de Música Espaço Musical, pelo constante apoio durante meu curso de pós-graduação.

À professora Marcia Regina Tosta Dias, pelo incentivo, pela amizade e pela apresentação inicial do universo de pesquisa ligado às ciências humanas e ao debate em torno do pós-modernismo.

Sumário

Introdução

Em 1979, sob a encomenda do Conselho das Universidades do estado de Quebec, Jean-François Lyotard (1924-1998) publica a obra *A condição pós-moderna: um relatório sobre o saber*, reutilizando um termo que, segundo ele, estava "em uso no continente americano, na escrita de sociólogos e de críticos" (2003, p.11). Com essa reutilização, Lyotard inaugurou o período de cristalização do termo pós-moderno nas mais diversas áreas das humanidades. Para o público anglo-americano, esse trabalho teve grande impacto a partir da primeira tradução da obra para a língua inglesa, editada no ano de 1984.

Segundo Perry Anderson, o termo pós-moderno[1] surgiu de maneira embrionária na crítica literária de língua espanhola durante a década de 1930, destacando a figura de Federico de Onís. Na década de 1950, passa a ser utilizado na sociologia e na crítica literária de língua inglesa, sobretudo nos Estados Unidos. São representantes dessa fase os teóricos Arnold Toynbee (1889-1975), Charles Olson (1910-1970), Robert Creeley (1926-2005), Wright Mills (1916-1962), Irving Howe (1920-1993), Harry Levin (1912-1994), Leslie

---

1 Para um esclarecimento sobre o percurso histórico da utilização dos termos relativos à pós-modernidade, sugerimos a obra de Perry Anderson *As origens da pós-modernidade* (1998).

Fedler (1917-2003) e Amitai Etzioni (1929-). Apenas na década de 1970, o termo passa a ser utilizado pela crítica artística de maneira geral, em especial pela crítica arquitetônica, destacando-se nomes como Ihab Hassan (1925-), Robert Venturi (1925-) e Charles Jencks (1939-). No fim da década de 1970 e início da década de 1980, o termo, reconhecido e utilizado filosoficamente, foi absorvido pelas mais diversas áreas de pesquisa das ciências humanas, carregando consigo um conjunto de outros termos, conceitos e definições que determinaram os rumos da reflexão sobre o pós-modernismo.

A condição pós-moderna é a primeira obra filosófica dedicada a formalizar a noção de pós-moderno. Ela fez com que Lyotard se tornasse uma das grandes referências desse debate, colocando a ideia de "incredulidade nas metanarrativas" como uma das principais definições do pós-modernismo e como ponto central de grande parte das discussões sobre o assunto. Notam-se alguns comentários a esse respeito:

> A primeira obra filosófica a adotar a noção [de pós-moderno] foi *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard, publicada em Paris em 1979. (Anderson, 1996, p.31)
>
> Foi um pequeno livro, escrito para atender à encomenda do Conselho das Universidades do governo de Quebec, que proporcionou a Lyotard um renome internacional. *A condição pós-moderna: um relatório sobre o saber* suscitou uma onda de discussões e de polêmicas que perduraram, ao mesmo tempo que, desse "escrito de circunstância", só se citava corretamente o título. Mas o sucesso de *A condição pós-moderna* não é somente um acaso feliz, fruto do achado da palavra "pós-moderno". Inúmeros temas e reflexões que Lyotard desenvolvera em seus trabalhos precedentes se condensavam em um estilo claro e brilhante que caracterizava nossa época de modo inédito. (Gualandi, 2003, p.69)
>
> Embora o livro [*A condição pós-moderna*] se considere um texto "ocasional", tem sido imensa sua influência sobre os teóricos da pós-modernidade. A magnitude de sua influência pode dever-se ao fato de, como sugere Fredric Jameson, o livro estar numa "encruzilhada" em que diferentes debates em áreas distintas como a política, a economia e a estética se interceptam. (Connor, 1989, p.29-30)

> Provavelmente, a figura mais importante a esse respeito é Jean-François Lyotard, cujo livro *A condição pós-moderna: um relatório sobre o saber* (1979) é amplamente considerado como a mais poderosa expressão teórica do pós-modernismo. (Sim, 1998, p.3)

Com exceção de Gualandi – comentarista da obra de Lyotard –, todos esses autores realizaram panoramas e avaliações da teoria sobre o pós-moderno. A despeito de muitas avaliações julgarem como inconsistentes alguns argumentos e algumas conclusões oferecidas por Lyotard, esses trechos são uma pequena amostra da importância deste autor no desenrolar do tema da pós-modernidade.

Depois da publicação desse livro e de sua tradução para a língua inglesa em 1984, iniciou-se, por diversos setores de pesquisa, um processo de assimilação das ideias de Lyotard simultâneo ao crescimento da teorização sobre o pós-moderno em outras áreas do conhecimento. Lyotard não é o único nome de filósofos importantes quando se trata desse tema e desse período. Fredric Jameson (1934-) e Jürgen Habermas (1929-) são dois exemplos de importantes pensadores que se utilizaram do termo pós-modernismo em seus textos e foram reconhecidos como pilares desse debate na década de 1980. No entanto, Jean Baudrillard (1929-2007) e Jacques Derrida (1920-2004) – pensadores importantes para esse debate e já conhecidos e influentes naqueles anos – não utilizaram o termo em seus escritos.

Diferentemente da crítica arquitetônica e literária – que serviram de base inspiradora para a utilização filosófica da palavra pós-moderno[2] –, a crítica musical trouxe esse termo (e junto com ele seus conceitos derivados e articulações), na maioria dos casos, diretamente da filosofia. Esse fato proporcionou também a disseminação de seus paradoxos e impasses filosóficos. Alguns autores dedicados a abordar o cruzamento entre conceitos filosóficos da pós-modernidade e suas aplicações no contexto musical são Lawrence Kramer,

2 Sabe-se que Lyotard proferiu uma conferência em Milwaukee, organizada por Hassan em 1976, e que Habermas tinha conhecimento da Bienal de Veneza, principal vitrine do pós-modernismo arquitetônico de Jenkcs, quando elaboraram suas primeiras teorizações sobre o fim da modernidade.

Júlio López, Jean-Jacques Nattiez, Béatrice Ramaut-Chevassus, Paulo de Tarso Salles e Daniel Charles. Outros textos importantes sobre tal assunto são encontrados de forma mais dispersa na literatura de periódicos musicais, como, por exemplo, os escritos de Leo Treitler, Nicolas Kompridis, Charles Hamm, Ricardo Tacuchian e Rodolfo Coelho de Souza. Algumas das definições sobre o cruzamento entre o pós-modernismo e a música se encontram em coletâneas de textos sobre as relações entre o pós-modernismo e as diferentes áreas das humanidades – como é o caso de *A Routledge Companion to postmodernism*, editado por Stuart Sim, e de *O pós-modernismo*, editado por J. Guinsburg e Ana Mae Barbosa. Outras coletâneas privilegiaram especificamente o pós-modernismo e a música, como *Beyond structural listening?Postmodern modes of hearing*, editado por Andrew Dell'Antonio, e a revista *Circuit* (vol.I, nº 1).

A utilização na música de termos do pós-modernismo de domínio filosófico possibilita a existência de uma multiplicidade de interpretações e relações entre conceitos filosóficos e musicais. Diversas palavras – tais como "hermenêutica", "pós-estruturalismo" e "sublime" – figuram entre os conceitos filosóficos utilizados para explicar o pós-modernismo na música. Além delas, outros termos e temas destacam-se neste debate, como, por exemplo, a "crise da vanguarda", o "capitalismo tardio" ou a "incredulidade nas metanarrativas". A compreensão do pós-modernismo musical em torno desses eixos temáticos exige, em muitos casos, um diálogo entre as ideias definidoras da modernidade (presentes em textos tradicionais da filosofia e da estética) e os esquemas apresentados pelas teorias do pós-moderno, abrindo uma perspectiva muito ampla de exame dessas relações conceituais. Muitas vezes, tendo em vista tais temas e conceitos, compreender o pós-modernismo e suas implicações musicais significa compreender o encadeamento das ideias e dos conceitos definidores da modernidade e como as definições pós-modernas reagem a eles, mostrando em que medida o pós-modernismo suplanta o modernismo.

Tendo em vista a importância das questões colocadas por Lyotard, o presente livro investiga, especificamente, as decorrên-

cias das formulações desse filósofo para as abordagens do pós-moderno na música. Dedicação especial será dada à afirmação de "incredulidade nas metanarrativas" (2003, p.11) como principal foco temático e conceitual, visto que Lyotard coloca essa "incredulidade" como a característica geral da condição de pós-modernidade da cultura contemporânea. Lyotard chama de metanarrativas os grandes relatos constituintes do conhecimento filosófico que balizam, pelo menos até o modernismo, toda a produção do conhecimento humano herdeiro do esclarecimento europeu. Ele exemplifica como metanarrativas a "narrativa do Espírito" especulativo e a "narrativa da emancipação", ambas originárias do Iluminismo e fortemente presentes no ideário europeu dos séculos XVIII e XIX (idem, p.68-78): a primeira está relacionada à busca por conhecimento como transcendência; a segunda, à busca pela liberdade humana. Segundo Béatrice Skordili (em verbete de sua autoria presente em *Routledge Encyclopedia of Postmodernism*), o termo "Grande Narrativa", introduzido por Lyotard, serve para "descrever o tipo de história que embasa, dá legitimidade e explica as escolhas particulares que uma cultura prescreve como possível curso de ação" (p.162). São exemplos de grandes narrativas "o Cristianismo, o Esclarecimento, o Capitalismo e o Marxismo. Uma grande narrativa opera como uma metanarrativa providenciando um sistema no qual todas as outras narrativas acham seu fundamento e adquirem seu significado e legitimidade" (idem, p.163).

Nesse sentido, o objetivo aqui é investigar as possíveis correlações e comparações entre as abordagens do pós-moderno em música e a definição lyotardiana de pós-modernismo, calcada na afirmação da "incredulidade nas metanarrativas", averiguando em que medida a música e sua crítica são afetadas por uma metanarrativa e como se encontra desenhada essa condição de incredulidade e crise. Embora alguns autores não considerem a teoria de Lyotard como a mais satisfatória sobre o assunto, o privilégio dado à formulação de Lyotard justifica-se por três motivos básicos: a) seu pioneirismo na formulação de uma ideia filosófica de pós-modernismo acompanhado de sua atuação como pivô da expansão desse debate; b) sua gran-

de influência para diversos tipos de abordagens sobre a pós-modernidade, muitas vezes impulsionada por sua atuação;[3] c) a abordagem profunda de temas importantes para o terreno da estética, como, por exemplo, a questão do sublime na arte pós-moderna.

Como hipótese básica deste livro, propomos reconhecer a incredulidade nas metanarrativas pelo fato de parte dos críticos musicais identificar uma mudança da concepção moderna de autonomia da obra musical. O que conecta a música com a incredulidade nas duas metanarrativas analisadas por Lyotard é a noção de autonomia da obra de arte, tema presente no grande sistema filosófico hegeliano, do qual ele extraiu a "narrativa do Espírito". A questão da autonomia da obra de arte é derivada da narrativa do Espírito. A afirmação de que a liberdade humana é conquistada pela busca do conhecimento (narrativa da emancipação) está intimamente vinculada ao tema da autonomia do sujeito, que, por sua vez, vincula-se à autonomia do sujeito criador da obra artística. Esse é também o contexto da emergência de uma estética particular da música, fato que nos fornece uma terceira compreensão do impacto da ideia de autonomia, pensada também como autonomia da reflexão sobre música. Trata-se, grosso modo, do que no modernismo se traduziu na separação entre o que é "intrinsecamente musical" e o que é "extramusical". Segundo o musicólogo Lawrence Kramer, essa separação garantiria a autonomia da obra musical em razão do privilégio da dimensão do internamente/puramente musical na crítica modernista. Ele afirma que as formas modernistas de entendimento musical "atribuem uma autorreferencialidade única para a música que a torna amplamente opaca de pontos de vista extramusicais" (1995, p.13). Como exemplo de como as abordagens entusiásticas do pós-moder-

---

3 Em relação à influência de Lyotard, vale lembrar que grande parte da bibliografia destinada à relação entre pós-modernismo e música é de língua inglesa e francesa. Lyotard, escritor de língua francesa, foi muito traduzido para o inglês, o que o coloca até hoje como um autor influente, ainda que controverso, sobre essa temática no mundo anglófono. Essa presença importante é reconhecida na literatura musicológica norte-americana, por exemplo.

nismo assumem essa descrença nas metanarrativas, podemos citar a proposta de Kramer, na qual o grande desafio e a proposição da perspectiva pós-modernista é suplantar essa separação dualística interno/externo, diluindo a fronteira que, no modernismo, era vista como garantia da autonomia da obra de arte.

> A musicologia pós-modernista [...] diz que o que nós chamamos de experiência musical precisa ser sistematicamente repensada, que os horizontes de nosso prazer musical precisam ser redesenhados mais largamente, e que o incrustamento na rede de forças do não musical é algo para ser bem-vindo antes que rejeitado. (Kramer, 1995, p.17)

A perspectiva de Kramer é compartilhada por autores como Andrew Dell'Antonio, Susan McClary e Robert Fink. Já o olhar que Leo Treitler lança sobre essa negação das vantagens do "puramente musical" por meio de "interpretações hermenêuticas e semiológicas da música" é oposto ao daqueles (1995, p.12-3). Treitler vê tais vias de interpretação – semiológicas e hermenêuticas – como empobrecedoras da experiência musical devido ao colapso de suas formas particulares de descrição musical em termos de significados textuais. Porém parece ser consensual que, em ambos os casos, a "crise das metanarrativas" se reflete fortemente na mudança da noção de autonomia da obra musical, seja ela vista como enfraquecimento, como perda, como afrouxamento ou como relativização.

Para o panorama das teorias do pós-moderno na filosofia, utilizamos os escritos de Perry Anderson, Stuart Sim, Cristopher Butler, Steven Connor, Teixeira Coelho e Ricardo Timm de Souza. As abordagens do pós-moderno em música aqui consideradas são aquelas compreendidas entre as décadas de 1980[4] e de 2000, dedicadas ao

4 Nesse período, autores provenientes da área de pesquisa musical começaram a utilizar o termo relacionado à música, como é o caso de *Música de la posmodernidad: ensayo de hermenéutica cultural* (1988) de Júlio López, e o ensaio de Susan McClary intitulado *Terminal prestige: the case of avant-garde composition* (1989). É possível encontrar nos textos de filósofos e críticos de arte de fins da década de 1970 e início de 1980 passagens dedicadas aos comen-

enfoque mais concentrado da música de concerto.[5] Isso difere de boa parte dos escritos sobre pós-modernismo e música que enfocam somente outras tendências e tradições musicais,[6] em especial, a música proveniente do que se convencionou chamar de cultura de massa. Algumas abordagens chegam a entender a música de concerto como objeto não tão significante para a compreensão do pós-modernismo quanto à cultura de massa, por causa de uma suposta menor representatividade social quando o assunto é a música veiculada pelos meios de comunicação de massa.

Outras abordagens ancoram-se na afirmação de que a sociedade pós-moderna diluiu a fronteira entre alta e baixa cultura. Não se coloca aqui a necessidade de questionar o alcance dessa possível diluição, nem de invalidar as abordagens mais comprometidas com essa questão musical. Essa diluição é frequentemente apontada por importantes observadores do pós-modernismo em diversos aspectos. No entanto, essa possibilidade não invalida, de forma alguma, a necessidade de examinar o que é dito sobre uma prática musical específica e, consequentemente, sobre sua crítica: a música de concerto atual é decorrência da música enfocada no modernismo como uma das grandes artes, participante do projeto artístico moderno herdei-

---

tários sobre música e pós-modernismo. Porém, essas passagens não são suficientes para um detalhamento dessas relações. Elas contribuem para a montagem de uma paisagem artística da então recém-lançada noção de pós-modernismo e não como um exame específico de suas relações mais profundas com a música. Esse é o caso, por exemplo, de algumas passagens de Ihab Hassan sobre John Cage (Hassan, 1981, p.34; 1971, p.12-20).

5 Consideramos esse termo como qualquer manifestação musical que se denomine música clássica ocidental, música erudita ou música contemporânea, desde que entendida como herdeira das tradições de sala de concerto.

6 Como exemplo desse tipo de enfoque sobre música e pós-modernismo, podemos citar *Music as symbol, music as simulacrum: postmodern, pre-modern, and modern aesthetics in subcultural popular musics* (Música como símbolo, música como simulacro: estética pós-moderna, pré-moderna e moderna nas músicas populares das subculturas), de Peter Manuel. Algumas passagens dos textos de Susan McClary e de Júlio López também se dedicam a esse tipo de abordagem; porém, são significativos seus comentários referentes à música de concerto.

ro do esclarecimento iluminista e foco da consolidação de uma estética moderna também para as outras artes. Mesmo que essa música não seja para alguns a grande música do pós-modernismo (se é possível existir uma grande música pós-moderna), ela nos revela, sem sombra de dúvida, determinadas faces da condição cultural contemporânea de uma maneira especial, se compararmos sua atual situação à do modernismo.

Outro fato favorável ao exame da ideia de pós-moderno restrita à música de concerto é a utilização desse conjunto conceitual para a crítica da música clássica, como nas abordagens realizadas por Kramer, que estende sua perspectiva musicológica pós-moderna para a interpretação de Haydn e Mozart. Outro exemplo dessa interpretação é feita por Fink, que, ao dialogar com McClary (uma importante teórica das questões de gênero em música), averigua a existência de uma interpretação pós-moderna para a *Sinfonia n. -1 9* de Beethoven, baseada no possível reconhecimento de um jogo de sexualidade presente na obra e na leitura lyotardiana do conceito de sublime.

Procurando reconhecer as relações entre a crise das metanarrativas e as abordagens do pós-moderno em música, o percurso de ideias a ser trilhado neste livro inicia-se com uma descrição detalhada da definição lyotardiana encontrada em *A condição pós-moderna*. Essa tarefa, reservada ao capítulo 1, segue alguns passos delimitados para compreender como Lyotard constrói sua argumentação. Serão analisados o papel das narrativas na construção do conhecimento e a diferenciação entre conhecimento narrativo e conhecimento científico, por meio da utilização realizada por Lyotard da ideia de "jogos de linguagem", proposta pelo filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Serão expostas a ideia das grandes narrativas de legitimação do conhecimento e as duas principais metanarrativas encontradas na base do discurso moderno: a narrativa especulativa (narrativa do espírito) e a narrativa de emancipação. Em seguida, será descrita a condição de incredulidade em tais metanarrativas presente na cultura pós-moderna e suas decorrências para o conhecimento nas sociedades contemporâneas. Termos como metanarrativa, especula-

ção, emancipação, paralogia e performatividade, muito utilizados em *A condição pós-moderna,* serão comentados com mais especificidade nesse capítulo.[7]

O capítulo 2 fará um exame dos textos sobre o pós-moderno em música, buscando as correlações entre esses escritos e os conceitos de Lyotard, evidenciando as possíveis decorrências e influências da crise das metanarrativas para o entendimento do pós-moderno em música. Esse capítulo elencará aspectos do pós-moderno musical análogos à incredulidade nas metanarrativas, com o objetivo de elucidar o parentesco entre tal incredulidade e a suposta relativização da autonomia da obra musical no pós-modernismo.

No capítulo 3, alguns exemplos de obras musicais serão apresentados e observados por meio de suas características decorrentes da inserção na condição de pós-modernidade, de modo a ilustrar como a crise das metanarrativas interfere no fato musical em si e não apenas em sua crítica. Serão comentadas as obras *Forêt Profonde,* de Francis Dhomont, *4 peças para Lounge* (2005), de Rodolfo Caesar, e *Rodie Movies* (1995), de John Adams, apontando os aspectos dessas obras que evidenciam a condição de crise nas metanarrativas. Diante da crise de legitimidade do saber contemporâneo, procuraremos compreender as novas possibilidades pós-modernas de legitimação dessa produção musical por meio dos termos lyotardianos "paralogia" ou "performatividade".

Nas considerações finais, apresentaremos a conclusão de que há uma incredulidade ou crise da noção moderna de autonomia da obra musical[8] análogas ao processo de incredulidade ou de crise das me-

7 Como orientação básica para a leitura de obras de Lyotard, foram utilizados autores como Simon Malpas, *Jean-François Lyotard* (2003), e Alberto Gualandi, *Lyotard* (2003).

8 A noção de "autonomia relativa" da obra musical também é apresentada por Kramer (1995, p.17, 63), referindo-se a uma afirmação cunhada pelo musicólogo Carl Dahlhaus: "Dahlhaus concorda com uma 'autonomia relativa' que isenta [a obra] de um entendimento sócio-histórico concreto" (idem, p.46). Porém, a relativização da autonomia, proposta por Kramer, vai na contramão de Dahlhaus e propõe uma reinserção no contexto cultural extramusical.

tanarrativas. Essa ideia assemelha-se, em boa parte, ao que Safatle (2006) chama de "esgotamento da forma crítica". Embora os juízos sobre esse fato se diferenciem entre os autores musicais, parece ser consensual que essa mudança ocorre em diversos aspectos.

A título de esclarecimento, as traduções presentes nas citações de textos em língua estrangeira que não apresentam indicação de tradutor nas suas respectivas referências bibliográficas foram realizadas pelo autor deste trabalho.

1
A condição pós-moderna, de Jean-François Lyotard

Contexto

No início de século XXI, a teoria do pós-modernismo encontra-se mais estabelecida em relação ao seu momento de chegada na filosofia durante o final da década de 1970 e início da década de 1980 do século XX. Após o aparecimento dos principais trabalhos filosóficos nesse período, muito já se refletiu sobre a influência desse conceito, sobre suas bases e sobre suas origens, de modo que um mapeamento do pensamento pós-moderno já não escapa totalmente a uma sistematização de seus procedimentos, como aconteceu em décadas anteriores.

São numerosas as publicações dedicadas a apresentar um panorama da teorização e do debate em torno do pós-moderno. Como exemplo, podemos citar a obra de Perry Anderson, *As origens da pós-modernidade* (1998), a de Cristopher Butler, *Postmodernism: A Very Short Introduction* (2002), ou a de Steven Connor, *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo* (1992). A essas obras soma-se uma grande quantidade de compêndios que apresentam uma visão panorâmica dos mais importantes e influentes autores para o debate pós-moderno, acompanhada de artigos e ensaios referentes ao tema em sua relação com as mais diferentes áreas, como

as artes e as ciências humanas. Esse é o caso do *Compêndio Routledge para o pós-modernismo*, editado por Stuart Sim, autor do texto de apresentação da diversidade de teorias relacionadas ao pós-modernismo. A constatação da existência de uma vasta lista de publicações a respeito de tais linhas teóricas exime-nos da responsabilidade de traçá-las novamente aqui. No entanto, algumas informações serão fornecidas com o objetivo de ilustrar o momento histórico do debate no qual *A condição pós-moderna* foi publicado.

Perry Anderson, em *As origens da pós-modernidade*, traça um histórico do termo e da ideia de pós-modernismo, dividindo o panorama em quatro etapas: primórdios, cristalização, compreensão e efeitos posteriores. Aos primórdios ele vincula Federico de Onís, Arnold Toynbee, Charles Olson, Wright Mills, Irving Howe, Harry Levin, Leslie Fedler e Amitai Etzioni. A geração da cristalização está ligada a Willian Spanos, Ihab Hassan, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, Robert Stern, Charles Jencks, Jean-François Lyotard e Jürgen Habermas. A compreensão é um momento reservado à obra de Fredric Jameson. Os efeitos posteriores estão relacionados a Terry Eagleton, a David Harvey e a Alex Callinicos. O livro de Anderson não apresenta alguns autores importantes para o debate pós-moderno. No entanto, ele possui grande mérito por se propor a pensar uma linha histórica evolutiva para o conceito e por apresentar um quadro detalhado das teorias anteriores à década de 1970, quando a noção de pós-moderno se restringia aos domínios da crítica literária e das ciências sociais.

Steven Connor, em *Cultura pós-moderna*, de 1989, atribui a três filósofos o papel de orientadores das discussões da pós-modernidade. Dois deles, Lyotard e Jameson, coincidem com o panorama de Anderson. O outro é Jean Baudrillard. A presença desse nome em obras dedicadas a traçar um panorama das teorias do pós-modernismo abre o precedente para a inclusão de uma série de outros autores na lista dos pensadores influentes nos debates dedicados ao tema. Nomes como Michel Focault, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Gilles Deleuze e Félix Guatari têm certa importância para uma compreensão da pós-modernidade em um campo mais amplo de influência,

porém, à semelhança de Baudrillard, não se reportam aos termos pós-modernismo/pós-moderno/pós-modernidade em suas obras mais significativas. Esses filósofos, muitas vezes agrupados sob a designação de desconstrucionistas ou de pós-estruturalistas, são, por esse motivo, tidos também como pilares das noções de pós-modernismo.

Stuart Sim, em seu ensaio *Postmodernism and Philosophy* (1999), enfatiza o grupo de pensadores designados comumente como pós-estruturalistas ou desconstrucionistas (Derrida, Focault, Deleuze e Guatari). Além desses autores mais inclinados à desconstrução do legado estruturalista, Sim inclui, no seu panorama filosófico do pós-modernismo, Lyotard, Habermas, Jameson e Eagleton (nomes já comentados por Anderson) acrescidos de outros pensadores como Baudrillard, Ernest Laclau, Chantal Moufe e Richard Rorty. Ele atribui a estes últimos a designação de "pós-marxistas" – eles seriam não somente dedicados à superação do legado marxista como também intelectuais devotados à revisão e ampliação do marxismo (Sim, 1999, p.11).

Nessa discussão, Sim tenta uma separação: por um lado coloca os pensadores que, à luz de teoria marxista, negam a legitimidade da noção de pós-modernismo sob o argumento de que a aceitação dessa noção seria a aceitação da ordem capitalista contemporânea, colocando o pós-modernismo como ideologicamente suspeito; por outro, os pensadores que, imersos no processo de desconstrução das autoridades modernas intelectuais, políticas e culturais, veem o pós-modernismo como uma perspectiva fértil ao desenvolvimento de novas formas do pensar.

A especificidade de Jean-François Lyotard

Em 1979, quando foi publicado o original francês de *A condição pós-moderna*, o debate sobre o pós-modernismo já se encontrava efervescente nos domínios da crítica literária, da arquitetura e da sociologia, em especial da sociologia norte-americana. Naquele momento, a utilização dos termos pós-moderno, pós-modernismo ou

pós-modernidade havia transposto em muito aquela origem embrionária da crítica literária latino-americana da década de 1930. Havia sido transposta, também, a utilização realizada pelos intelectuais norte-americanos e ingleses, na sua maioria críticos de literatura e sociólogos. Algo da nova denominação solidificava-se na obra e nos escritos de Robert Venturi, Charles Jenks e Ihab Hassan.

Diferentemente da década de 1930 ou da década de 1950, os fins da década de 1970 já viviam o grande impacto das mudanças de contexto sócio-histórico iniciadas depois da Segunda Guerra Mundial. O colapso de valores humanos presenciado durante a guerra completava pouco mais de trinta anos e possibilitava reflexões sobre os rumos da humanidade até então pouco imaginadas. Assim, falar em pós-modernismo não era somente um refluxo ao modernismo europeu, como o fora na década de 1930 na América Latina.[1] Tampouco se restringia a um debate decorrente apenas do despertar de uma nova e promissora potência econômica como ocorreu com os Estados Unidos na década de 1950. Nesse momento, o otimismo econômico norte-americano de antes já dava sinais de uma certa decadência e de uma possível revisão de suas metas.

É nesse contexto, mediante as diversas mudanças de transmissão e armazenamento de informações proporcionadas pela expansão da informática, que o Conselho das Universidades do estado de Quebec encomenda a Lyotard um relatório sobre o conhecimento no mundo atual. As condições sob as quais o livro foi escrito revelam as opções pelo título e subtítulo da obra.

Além da compreensão do mencionado contexto no qual *A condição* foi escrito, deve-se atentar para o percurso traçado por Lyotard até 1979. Lyotard havia destinado grande parte de sua obra ao tratamento de questões referentes à estética e à política. Viveu na Argélia durante parte de sua juventude, onde lecionou filosofia e inte-

---

1 A utilização do termo pós-modernismo na crítica literária de língua espanhola durante a década de 1930, realizada por Federico de Onís, refere-se a um "refluxo conservador dentro do próprio modernismo" presente na poesia latino-americana e reativo, porém, ao modernismo europeu (Anderson, 1998, p.10).

grou um movimento de forte cunho revolucionário e marxista chamado *Socialisme ou Barbarie*. Durante esse período, escreveu uma série de ensaios reconhecidamente polêmicos a respeito da situação na Argélia, editados posteriormente em *Political Writings* (1993). Segundo Simon Malpas, 1966 marca o ano do desencantamento de Lyotard com o marxismo, ano em que ele "deixou o *Socialismo ou Barbárie* para começar a desenvolver a sua própria filosofia política" (2003, p.5).

A partir de 1968, Lyotard volta-se para as questões da relação entre poder e conhecimento. Sua tese de doutorado e sua primeira obra de grande porte, *Discours, Figure*, datam de 1971. Ela coloca, a partir de questões aparentemente restritas ao domínio da estética, conclusões importantes sobre fundamentos da gênese do conhecimento, de forma a acentuar a importância da psicanálise e dos escritos de Freud para essa compreensão. Em 1974 publica *L'économie Libidinale*, livro pelo qual rejeita de até certo ponto os grandes esquemas de pensamento tais como o marxismo. De certa forma, os momentos anteriores à publicação de *A condição* revelam que, sob a influência da psicanálise, Lyotard realiza o cruzamento de alguns domínios filosóficos distintos. Inicialmente, os dois mais aparentes são a filosofia ligada à arte e à política. Mas a epistemologia é colocada também em foco quando ele trata da estética e da política orientado pelas ideias freudianas a respeito dos esquemas psíquicos que subjazem na base de todo o conhecimento. Isso justificaria a existência de um olhar peculiar sobre a natureza e o estado do saber contemporâneo relatados sob a sua rubrica, mesmo não sendo a filosofia da ciência o seu domínio específico.

Sociedade pós-industrial e cultura pós-moderna

O parágrafo de abertura de *A condição* já se mostra muito elucidativo quanto aos elementos que seriam desenvolvidos por Lyotard:

> Este estudo tem por objetivo a condição do saber nas sociedades mais desenvolvidas. Decidiu-se nomeá-la "pós-moderna". A palavra está em uso no continente americano, na escrita de sociólogos e críticos. Ela designa o estado da cultura após as transformações que afetaram a regra dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX. Essas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas. (2003, p.11)

Nesse trecho já se lê a localização exata de sua discussão, focalizando como pós-moderna uma condição cultural presente nas sociedades mais desenvolvidas. Essas sociedades são marcadas pelo desenvolvimento econômico atrelado ao desenvolvimento tecnológico que, a partir as transformações científicas e artísticas iniciadas no final do século XIX, culminam, no pós-Segunda Guerra Mundial, em um verdadeiro apogeu. Essa condição está definida pela crise das narrativas, ou como abordaremos mais adiante, a crise das metanarrativas de legitimação do saber. No início do livro, a questão das metanarrativas encontra-se exposta da seguinte forma:

> A Ciência está originariamente em conflito com as narrativas. De acordo com os seus próprios critérios, a maior parte destas aparece como fábulas. Mas a ciência, do mesmo modo que se não reduz à enunciação de regularidades úteis e procura o verdadeiro, tem de legitimar as suas regras do jogo. Por isso ela mantém sobre seu próprio estatuto um discurso de legitimação a que se chamou "filosofia". Quando este metadiscurso recorre explicitamente a esta ou àquela narrativa, como a dialética do Espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza, decide-se chamar "moderna" à ciência que a elas se refere para legitimar [...].
>
> Simplificando ao extremo, considera-se que o pós-moderno é a incredulidade em relação às metanarrativas. (idem, p.11-2)

Esses dois trechos, presentes na introdução do livro, circunscrevem bem a discussão a ser desenvolvida. Malpas alerta-nos sobre o seguinte: "Provavelmente, o melhor lugar para começar a tentativa de descobrir sobre o que *A condição pós-moderna* está falando é pelo

exame estrito de seu subtítulo: *um relatório sobre o saber*." (Malpas, 2003, p.16). Dois aspectos ressaltam nessa observação: a escritura de um relatório e seu respectivo assunto – o saber. Malpas observa que um relatório, em geral, "é um escrito formal dos resultados de uma investigação dentro de um assunto específico, normalmente realizada por peritos, que traçam um conjunto de evidências disponíveis no sentido de chegar a uma conclusão específica" (idem, ibidem).

A condição apresenta, em suas notas de rodapé, uma vasta referência de publicações, de documentos e de outros relatórios, muitos deles produzidos por instituições governamentais americanas e europeias demonstrando certa condição de perícia de seu autor. Ele cumpre a tarefa de traçar um relato sobre o saber na medida em que propicia uma visão abrangente sobre as tendências da produção do conhecimento em uma época determinada, definindo, ao longo de seu desenvolvimento, um campo de trabalho, uma hipótese básica e um método específico. Não pretende, portanto, elencar uma série de descobertas e trabalhos científicos importantes nas mais diferentes áreas específicas da produção científica como uma atualização das mais novas descobertas científicas. Ao contrário, Lyotard focaliza no relato uma questão mais fundamental e organizadora: a natureza e o estado do saber.

O caráter de relatório, um escrito de circunstância, induziu a críticas por parte de seus comentadores quanto ao poder de descrição e de alcance da formulação lyotardiana, acentuando-se que o saber (mais especificamente as questões epistemológicas) não era o tema sobre o qual Lyotard se debruçara na maior parte de seus escritos. Estes davam conta, em geral, de questões pertinentes à estética e à política. Mas o que está na base das considerações de Lyotard no relatório é a conexão entre o saber, o vínculo social e a legitimidade a ele conferida pelo consenso de seus sabedores em termos de verdade e de finalidade. Dessa forma, as questões de produção, transmissão e armazenamento do conhecimento estão fortemente ligadas às práticas culturais, à formação da identidade subjetiva e ao vínculo entre os integrantes de uma suposta sociedade.

Como se verifica no parágrafo de abertura da obra, o conhecimento colocado em discussão é aquele presente nas "sociedades mais desenvolvidas". Ao apresentar, no decorrer da obra, o que é entendido como seu campo de investigação, Lyotard define de forma mais satisfatória o que se entende por sociedades mais desenvolvidas: elas seriam as "sociedades informatizadas" (2003, p.15). O foco da análise de *A condição pós-moderna* "é a natureza e o estado [do] conhecimento: qual conhecimento é e como ele é gerado, organizado e empregado" (Malpas, 2003, p.18) nas sociedades influenciadas e transformadas por tais avanços. Algo se altera na dinâmica e na avaliação do conhecimento dentro dessas sociedades, o que marcaria uma mudança cultural e uma mudança na estrutura do vínculo social.

A hipótese de *A condição* no campo de investigação que são as sociedades mais desenvolvidas ou informatizadas "é que o saber muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na era dita pós-industrial e as culturas na era dita pós-moderna" (Lyotard, 2003, p.15). Alguns escritos e seus respectivos autores são citados por Lyotard como fundamentos dessa associação. Dentre eles, podemos destacar *La société postindustrielle* (1969), de A. Touraine; *The Coming of Post-Industrial Society* (1973), de D. Bell, e *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature* (1971), de Ihab Hassan. De Touraine e Bell, Lyotard retira a ideia de sociedade pós-industrial, enquanto o termo pós-moderno é tomado "diretamente da Hassan. Três anos antes, ele tinha dado uma conferência em Milwaukee, organizada por Hassan, sobre o pós-moderno nas artes performáticas" (Anderson, 1999, p.31). Anderson ainda acrescenta:

> Para Lyotard, a chegada da era pós-moderna ligava-se ao surgimento de uma sociedade pós-industrial – teorizada por Daniel Bell e Alain Touraine – na qual o conhecimento tornava-se a principal força econômica de produção numa corrente desviada dos Estados nacionais. (idem, p.32)

A passagem para a sociedade pós-industrial "começou, pelo menos, nos fins dos anos 50" (Lyotard, 2003, p.15). As transformações que interessam a Lyotard nesta passagem para a sociedade pós-industrial são aquelas relativas à incidência das transformações tecnológicas sobre o saber, afetando suas duas principais funções: a investigação e a transmissão do conhecimento. Essa mudança na investigação e na comunicação das informações, por sua vez, gera uma mudança na sua utilização e na sua avaliação. O armazenamento e transmissão das informações trazem ao saber certa independência em relação ao seu sabedor, o que possibilita a comercialização do conhecimento. O conhecimento ganha caráter de mercadoria, podendo ser comprado e vendido, tornando-se a base do poder na sociedade pós-industrial.

É notável que o conhecimento disputado em termos de políticas mundiais como fonte de poder está diretamente vinculado à ciência e ao gerenciamento de informações. Essas relações, condensadas por Lyotard, possuem, em certa medida, um caráter profético quando se observa o aumento da preocupação dos Estados, empresas e instituições de pesquisa com formalização das regras de patentes intelectuais e propriedades científicas. Nesse processo, a mercantilização do conhecimento é acompanhada por uma descrença nos antigos objetivos que impulsionavam e legitimavam sua produção. O conhecimento como mercadoria deixa de ser um objetivo por si só, estando a serviço de outras regras de legitimidade e de utilidade. Mas quais seriam as regras que conferem legitimidade ao conhecimento? Quais critérios os categorizam como úteis ou verdadeiros?

O vínculo social e o vínculo do conhecimento

As perguntas anteriores podem ser resumidas de outra forma: o que dá legitimidade à pragmática de um saber, ou seja, à busca pelo conhecimento e à forma como ela ocorre? Para explicar essa questão, intimamente conectada ao conceito de metanarrativas, é preciso restaurar o caminho realizado por Lyotard em *A condição*. Ele

aponta a existência de diferentes tipos de saber nas sociedades mundiais com diferentes critérios para a avaliação de suas verdades e utilidades. Cada tipo de saber possui uma organização discursiva específica que caracteriza toda a sua pragmática. Lyotard os discrimina em dois grandes tipos, cada um com suas respectivas características discursivas: o saber científico e o saber narrativo. O conhecimento científico não representa a totalidade do conhecimento, tendo sempre existido em adição às narrativas. É necessário compreender, portanto, a pragmática específica de cada um desses dois saberes, situando-os como diferentes discursos, ou seja, diferentes maneiras de tramar enunciados discursivos. Para esclarecer a diferença entre esses jogos de enunciados, Lyotard utiliza a noção de "jogos de linguagem" elaborada por Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

Wittgenstein tinha como assuntos principais a lógica e a linguagem. Publicou, em vida, o *Tractatus logico-psilosophicus* (1921), e postumamente foram publicadas suas *Investigações filosóficas* (1953). Jogos de linguagem é uma expressão utilizada por ele para ilustrar sua compreensão a respeito da linguagem. Na sua concepção, a capacidade de comunicação de uma linguagem não é definida pela relação significante/significado, o que diferenciava essa concepção radicalmente da linguística estruturalista. Wittgenstein atribuía essa capacidade a regras definidas pelos interlocutores de um determinado discurso, mesmo que involuntariamente. Os significados possuem um sentido pragmático relacionado à sua utilização convencionada por interlocutores. Guallandi resume as teses referentes à observação de Wittgenstein a respeito da linguagem da seguinte forma:

> As Teses essenciais das *Investigações* podem ser resumidas em dois grupos principais: 1) teses *destruens*, a linguagem não possui uma essência unitária, uma estrutura lógica, sintática e semântica, determinando *a priori* todos os seus usos dotados de sentido; 2) teses *construens*, a linguagem deve ser concebida como uma multiplicidade dispersa de práticas – de jogos de linguagem –, cujas regras, o objetivo e o sentido são determinados por seu uso intersubjetivo, até pelas pragmáticas so-

> ciais, singulares, autônomas e, às vezes, incomensuráveis. (2003, p.70, grifos do autor)

Comparando a situação de utilização da linguagem com um jogo de xadrez, pode-se ver os interlocutores como jogadores que, a partir de um regra estabelecida, lançam enunciados como se movessem peças em um tabuleiro, sendo possível a ocorrência de uma alteração das regras diante de um lance inusitado que transforma a relação entre os jogadores. A linguagem, observada pela perspectiva de seus enunciados, "é uma parte ativa de nossa existência dia a dia, e nós usamos palavras [enunciados] na intenção de causar efeitos nas pessoas e nas coisas" (Malpas, 2003, p.22). Os enunciados podem ter diferenças de pertinência, ou seja, podem ser simplesmente descritivos ou prescreverem uma ação, dentre outras possibilidades.

Essa compreensão está disseminada nas leituras contemporâneas da obra de Wittgenstein, como podemos verificar em um de seus comentadores: "Usar sentenças é comparável a fazer movimentos em um jogo [de xadrez], e a linguagem pode ser proveitosamente vista como uma heterogeneidade de jogos de linguagem" (Hacker, 2001, p.84). No momento da obra em que Lyotard evoca a teoria dos jogos de linguagem, ele afirma:

> Wittgenstein [...] centra a sua atenção sobre os efeitos dos discursos, ele chama jogos de linguagens aos diversos gêneros de enunciados que ele referencia desta forma e que acabamos de enumerar alguns [enunciados prescritivos, denotativos, performativos]. Ele quer significar com este termo que cada uma das diversas categorias de enunciados deve poder ser determinada por regras que especifiquem as suas propriedades e o uso que delas se pode fazer, exatamente como o jogo de xadrez se define por um grupo de regras que determinam quer as propriedades das peças, quer a maneira conveniente de as deslocar. [...]
>
> Vale a pena fazer três observações a respeito dos jogos de linguagem. A primeira é que suas regras não têm legitimação em si mesmas, mas que elas são o objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores (o que não é o mesmo que dizer que estes as inventam). A segunda é que na falta de regras não há jogo, que uma modificação, mesmo

> mínima, de uma regra modifica a natureza do jogo e que um "lance" ou um enunciado que não satisfaça as regras não pertence ao jogo definido por estas. O terceiro reparo acabou de ser sugerido: qualquer enunciado deve ser considerado como um "lance" feito num "jogo". (2003, p.29)

Malpas traduz essas colocações da seguinte forma: "Todos esses 'lances' da linguagem obedecem a regras, mas os jogos dos quais eles fazem parte estão abertos à mudança e à influência por parte de outros jogos ou mesmo como resultado dos próprios lances" (2003, p.23). A partir dessas considerações, Lyotard afirma que os vínculos sociais possuem, na sua base "jogos de linguagem" nos quais os indivíduos atuam como jogadores, emitindo diferentes tipos de enunciados (lances) e interferindo em uma trama de posições dos outros jogadores, inclusive de si mesmos. Isso se diferencia de visões da sociedade como as de Talcott Parsons (1902-1979) ou as teorias marxistas, que Lyotard classifica como modernas. Nessas duas visões, a sociedade se comportaria, respectivamente, ou como um todo orgânico ou como um esquema bipartido. Elas não garantiriam, segundo Lyotard, uma representação significativa das dinâmicas sociais e das relações entre os constituintes dessa sociedade. Pelos jogos de linguagem essas relações estariam colocadas de forma mais complexa, o que garantiria uma "perspectiva pós-moderna" para a descrição do vínculo social:

> Desde antes de seu nascimento, nem que seja pelo nome que lhe dão, a criança humana está já situada como referente da história que seu meio conta e em relação à qual ela terá mais tarde de se afastar [...] a questão do vínculo social, enquanto questão, é um jogo de linguagem, o da interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a coloca, aquele a quem ela se dirige, e o referente que ela interroga – esta questão é já, por isso, o vínculo social. (Lyotard, 2003, p.42)

E Malpas o interpreta:

> Assim como diferentes tipos de jogos possuem diferentes conjuntos de regras, diferentes sociedades têm diferentes formas de política, lei e

> legitimação. Como sujeitos, nós existimos dentro dessa série de jogos de linguagem, cujos diferentes conjuntos de regras constituem quem nós somos. (2003, p.23)

O interesse em discutir a questão do vínculo social, quando a questão principal de *A condição* se estabelece sobre o saber, reside no fato de que o vínculo social é garantido pela mesma estrutura que garante os parceiros de um jogo discursivo como, por exemplo, os discursos do saber. O sujeito individual, transpassado por esses diversos jogos de linguagem que o constituem, é o mesmo sujeito que produz conhecimento, que movimenta e atualiza esses jogos. Portanto, se a natureza desse vínculo se altera, também se alteram a natureza e o estado do saber, alterando-se seus critérios de avaliação como legítimos, úteis ou verdadeiros: "O saber não é a ciência, sobretudo na sua forma contemporânea; e esta, bem longe de poder ocultar o problema de sua legitimidade, não pode deixar de o pôr em toda a sua amplitude, que não é menos sociopolítica do que epistemológica" (Lyotard, 2003, p.46).

Resumindo muito a diferença entre o que Lyotard identifica como moderno ou pós-moderno, pode-se dizer que, na alternativa moderna, os diferentes tipos de saber, com suas diferentes regras do jogo, referenciam-se em um metajogo que lhe confere critérios universais para ajuizar sobre sua legitimidade, sobre sua utilidade e sobre sua veracidade. A alternativa pós-moderna seria aquela em que os jogos encontram legitimidade em sua própria pragmática, podendo compartilhar zonas de intersecção com outros jogos, sem que confiem a um metajogo os parâmetros para sua legitimação. Nessa alternativa, esse metajogo, além de ser alvo da incredulidade, não se apresenta com suficiente consistência e a mesma capacidade de aglutinação dos outros jogos. A esse metajogo foi dado o nome de metanarrativa.

Pragmática do saber narrativo e pragmática do saber científico

Antes de descrever as metanarrativas propriamente ditas, é necessário averiguar o posicionamento de Lyotard em relação à diferença existente entre a pragmática do saber científico e a pragmática do saber narrativo. Quando se utiliza a palavra narrativa, referimo-nos à "forma [discursiva] por excelência do saber tradicional" (2003, p.48). Por meio da narrativa, o saber (que não se reduz ao saber científico) constrói-se e também se propaga. As narrativas são "histórias que comunidades contam a elas mesmas para explicar sua existência presente, sua história e ambições futuras" (Malpas, 2003, p.21). São as histórias populares que definem os critérios de sabedoria de uma determinada sociedade pelas narrações de mitos e histórias de heróis. Esse saber narrativo não se reduz ao saber científico na medida em que seu objetivo não é, unicamente, atestar a veracidade de um determinado enunciado pela sua comprovação. Trata-se de

> uma competência que excede a determinação e a aplicação do mero critério de verdade e que se alarga às dos critérios de eficiência (qualificação técnica), de justiça e/ou de felicidade (sabedoria ética), de beleza sonora, cromática (sensibilidade auditiva, visual) etc. (Lyotard, 2003, p.47)

Um exemplo importante citado por Lyotard são as narrativas dos cashinahuas, uma tribo indígena amazônica, estudada e documentada por André M. d'Ans:

> um contador cashinahua começa sempre sua narração por uma forma fixa: "Eis a história de... tal como eu sempre a ouvi. É a minha vez de vo-la [sic] contar, oiçam-na [sic]." E ela se encerra por outra fórmula igualmente invariável: "Aqui acaba a história de... Aquele que vo-la contou é...[nome cashinahua], entre os brancos...[nome espanhol ou português]". (idem, p.50)

Três observações importantes são feitas em *A condição* a respeito dessas narrativas. A primeira observação refere-se ao seu caráter formativo que, mediante a exposição dos êxitos e fracassos dos mitos e heróis, "confere legitimidade às instituições da sociedade (função dos mitos), ou representa modelos positivos ou negativos (heróis felizes ou infelizes) de integração nas instituições estabelecidas (lendas, contos)" (idem, p.49). A segunda trata da existência de uma multiplicidade de jogos de linguagem presentes nas narrativas, constituídas de enunciados denotativos, mas também de enunciados avaliativos, prescritivos e interrogativos. O objetivo não é somente o critério da verdade, mas também os critérios da eficiência, da justiça, da beleza e da felicidade. A terceira observação diz respeito à forma da transmissão dessas narrativas, ilustrada pela forma fixa de começo e encerramento dos cashinahuas. O tipo de contrato estabelecido por essas narrativas é um vínculo testemunhal. Em outros termos, o narrador diz que ele contará a história assim como ele um dia a ouviu. E quem ouve a narração, ouve-a para um dia contá-la a alguém. A presença diante do ato narrativo já qualifica e autoriza, por si só, um "narratário"[2] a tornar-se um narrador.

Um quarto aspecto diz respeito ao caráter rítmico temporal das narrativas que atribuem uma função "evanescente" ao metro poético e à musicalidade de sua locução, geralmente repetitiva e periódica, com expansões temporais em momentos privilegiados. Essas observações descrevem, grosso modo, o universo do saber tradicional segundo Lyotard, sem a intenção de se tronarem universais em relação a qualquer tipo de caso particular de narrativas tradicionais. A seguinte passagem serviria como sumário dessa análise da pragmática do saber narrativo:

---

2 No momento de utilização desse vocábulo no texto de *A condição pós-moderna*, observa-se uma nota do revisor a seu respeito: "Lyotard, por analogia com o par destinador/destinatário, constrói o neologismo *narrataire*, que em português pode ser restituído por 'narratário' sem grandes inconvenientes (Lyotard, 2003, p.51).

> O saber que desprende [das narrativas] pode parecer "compacto"... Ele deixa perceber os critérios que definem uma tripla competência: saber dizer, saber escutar, saber fazer, onde se jogam as relações da comunidade, consigo mesma e com seu meio ambiente. O que se transmite com as narrativas é o grupo de regras pragmáticas que constitui o vínculo social. (idem, p.52)

A pragmática do saber científico dá-se por outras regras. O objetivo da ciência é a realização de um enunciado denotativo exemplificado, por Lyotard, pela declaração de Copérnico de que a trajetória dos planetas é circular (idem, p.55). A posição do destinador, do destinatário e do referente de um enunciado desse tipo revela uma série de tensões que o atestam como enunciado científico. Pressupõe-se que a veracidade de tal enunciado é garantida pelo destinador que pode apresentar provas da veracidade. Pressupõe-se que o destinatário pode concordar ou não com as provas, o que o qualifica como um potencial destinatário. Isso implica a existência de uma relação de parceria entre o destinador e o destinatário, o que é possibilitado e realizado pela função didática de formação de pares, ou seja, o ensino.

Formar um par do jogo científico significa, de certo modo, atualizá-lo dos enunciados científicos existentes sobre determinados assuntos. O ápice dessa aprendizagem é o momento em que é possível atualizar um aprendiz das dúvidas existentes sobre tais enunciados, possibilitando-lhe refutar um enunciado antigo e formular um novo mais abrangente e, portanto, mais verdadeiro. E a veracidade do enunciado é determinada por sua comprovação. Porém, uma questão instaura-se aí: o que garante a veracidade da prova? Qual é a prova da prova? Nesse sentido, estabelece-se a verificação de um entrecruzamento de provas que, a partir do debate entre os parceiros (peritos), contribuem na formulação e reformulação de um determinado enunciado, atualizando-o em direção a um consenso cumulativo. O acúmulo dá-se na medida em que um enunciado novo atualiza um enunciado antigo sem subtrair o que se julga verdadeiro a respeito do enunciado antigo, e sim somando uma nova

possibilidade de descrição que incorpora as leis antigas verificadas como ainda verdadeiras perante as atualizações.

Os enunciados e suas respectivas comprovações são atestados como verdadeiros mediante um acordo entre a comunidade de sabedores a respeito de suas aceitações. O horizonte do consenso é, sob essa perspectiva, dependente de um jogo entre peritos aceitos como parceiros da construção de enunciados aceitos como verificáveis. Novamente, é uma comunidade de iguais que garante os critérios de verdade, o que aproxima, em certa medida, o jogo do discurso científico do jogo do discurso legal.

A diferença do saber científico em relação ao saber narrativo é colocada por Lyotard de forma comparativa:

1. O saber científico exige o isolamento de um jogo de linguagem, o denotativo, e a exclusão de outros. O critério de aceitabilidade de um enunciado é seu valor de verdade estabelecido de forma consensual, enquanto o saber narrativo não isola apenas um jogo de enunciados e aceita um enunciado pelo vínculo do testemunho.
2. Esse saber científico encontra-se isolado dos outros saberes constituintes do vínculo social. A relação entre o saber e a sociedade exterioriza-se, surgindo um novo problema, o da relação entre a instituição científica e a sociedade. Nas narrativas persiste uma integralidade dos discursos de legitimação e avaliação das instituições.
3. A competência privilegiada no saber cientifico é a do enunciador, diferentemente do saber narrativo no qual a importância reside igualmente sobre o saber dizer, saber escutar e saber fazer, na perspectiva de "saber ser aquilo que o saber diz que se é" (idem, p.58).
4. O enunciado da ciência não retira validade diretamente da prova verificável. Para substituir um enunciado por outro é preciso refutar o anterior por meio da argumentação e da comprovação. Nas narrativas, os enunciados, mesmo os denotativos, não exigem comprovação.
5. A temporalidade do saber científico é diacrônica, exigindo memória e projeto. Diferentemente, as narrativas não exigem dia-

> cronia, caracterizando-se pelas fórmulas de discurso regulares que privilegiam certo esquecimento da origem das próprias narrativas, conferindo a elas uma impressão de existência advinda de um passado imemorial (idem, p.58-9).

Não existe a intenção, por parte do autor da comparação, de afirmar ser um desses saberes mais necessário que o outro. Ambos são constituídos de enunciados emitidos em jogos discursivos diferentes. No entanto, a ciência manteve, desde seu discurso de fundação, na obra de Platão, um discurso narrativo como seu legitimador. "O discurso platônico que inaugura a ciência não é científico, e isto sim por pretender legitimá-la. O discurso científico não pode saber e fazer saber que ele é o verdadeiro saber, sem recorrer a outro saber, a narrativa" (idem, p.64).

Uma forma de compreender essa afirmação seria observar a divulgação do trabalho científico como é feita até os dias de hoje. É comum entre os especialistas utilizarem um discurso narrativo ao relatarem aos não especialistas uma nova descoberta científica ou questões específicas de uma determinada área de pesquisa. O que reside na base dessa prática, que pode aparentar ser simplesmente um hábito, é o fato de que o discurso narrativo é o discurso pelo qual o perito informa um não perito sobre sua perícia, tanto com o objetivo de simplesmente divulgar suas realizações quanto com o objetivo de formar parceiros de seu jogo discursivo, o científico. Em suma, é por meio de uma narrativa que a ciência se expõe. E essa exposição coloca-se como necessária na medida em que o consenso entre os jogadores se torna o horizonte do saber, apontando para uma revelação definitiva das leis que regem o vínculo social e das leis (verdades) científicas.

As metanarrativas de legitimação

A modernidade é, portanto, caracterizada por um momento máximo de formulação do encontro entre a verdade da ciência e a ver-

dade política em direção ao consenso entre os jogadores. Cada indivíduo, ao atualizar-se das verdades consensuais até um determinado momento, passa a ser um parceiro em um jogo no qual o consenso entre um número cada vez maior de jogadores representa um acúmulo progressivo em direção a um consenso universal teleológico. O que desempenha esse papel de junção entre jogos de linguagem diferentes é também um discurso narrativo. A esse tipo de narrativa, capaz de conferir legitimidade a uma multiplicidade de jogos de linguagem, Lyotard dá o nome de metanarrativa. Malpas ajuda-nos a entender como Lyotard identifica e define a modernidade por esse conceito:

> Para Lyotard, modernidade é definida pela sua confiança em um projeto que descreve o progresso humano. Sua diferença da [...narrativa...] tradicional é que ela pontua em direção a um futuro no qual os problemas encarados pela sociedade (que é muitas vezes pensada como toda a humanidade) serão resolvidos. Ele identifica dois tipos-chave de metanarrativa moderna: a grande narrativa especulativa e a grande narrativa da emancipação (ou liberdade). (Malpas, 2003, p.25)

Como visto, o prefixo *meta* adicionado à palavra narrativa confere ao termo um sentido de "alta ordem" (idem, p.24). Uma metanarrativa é uma grande narrativa capaz de referenciar as outras narrativas existentes, desempenhando essa função quando narrativas menores postam seus enunciados em conformidade com essa narrativa maior. Na modernidade, duas metanarrativas principais prestam-se ao serviço de balizar essa junção de jogos de linguagem em torno de um objetivo comum ligado à ideia de progresso em direção à verdade consensual: uma metanarrativa[3] emancipatória que elege

---

3 Sob uma observação mais cuidadosa, pode-se conferir diferença terminológica ao tratar de grande narrativa ou metanarrativa. Por ora, o termo metanarrativa será usado para designar especificamente estas duas narrativas – especulativa e emancipatória – enquanto o termo grandes narrativas será resguardado a outras narrativas não plenamente equivalentes a essas descritas anteriormente, como, por exemplo, o marxismo ou o cristianismo.

a humanidade para o papel de heroína de sua própria libertação e uma metanarrativa especulativa (do Espírito), na qual o sujeito do conhecimento não é um sujeito individual e sim um sujeito coletivo que se desenvolve ao atualizar suas possibilidades de conhecimento – metassujeito especulativo.

A metanarrativa especulativa está intimamente ligada a termos e formulações que possuem sua forma mais desenvolvida na filosofia de Georg W. F. Hegel (1770-1831). Lyotard chama-a também de "vida do Espírito" (2003, p.71-9), em clara alusão aos termos presentes no vocabulário do idealismo alemão e principalmente nos escritos hegelianos. Um dos mais importantes pensadores da história da filosofia, Hegel é de fundamental importância para a reflexão do que se aglutina em torno da temática da modernidade. Na medida em que o pós-moderno se encontra referenciado no moderno, entender a relação que esse pensador mantém com a modernidade é imprescindível para a compreensão da pós-modernidade. Nos escritos de Hegel, "a modernidade encontra sua mais clara e poderosa formulação" (Malpas, 2003, p.25).

Se Hegel possui tal papel de destaque no que se refere ao poder aglutinador de um discurso metanarrativo, vale observar como essa aglutinação não está completa em autores como Kant. Segundo Lyotard, ocorre na filosofia de Kant um conflito entre a capacidade de conhecer e de querer. Dito de outro modo, a crítica kantiana já coloca a diferença entre um "jogo de linguagem feito de denotações que apenas relevam do critério de verdade, e um jogo de linguagem que comanda a prática ética, social, política e que comporta enunciados que não se espera sejam verdadeiros, mas justos" (2003, p.70).[4]

---

4 Essa separação kantiana será retomada e analisada por Lyotard em *Lições sobre a analítica do sublime* (1993). Nessa obra, tal separação contribui para a formulação de uma estética guiada pela distinção entre o sentimento de belo e o sentimento de sublime. Apesar de propor superações em relação à filosofia kantiana, torna-se explícito na obra de Lyotard o seu vínculo mais significativo com a filosofia de Kant quando comparada com a filosofia de Hegel. Isso desmancharia uma possível impressão de que o comentário de Lyotard a respeito da formulação máxima das metanarrativas na filosofia hegeliana apontaria uma

Os enunciados que atestam verdade não são coincidentes com os enunciados que pretendem um efeito de justiça ou atuação em uma comunidade social, ou seja, não são da mesma espécie e nem mesmo compartilham do mesmo tipo ou regra.

No entanto, no discurso de legitimação da prática científica presente nos outros autores do idealismo alemão – como o exemplo de Hegel – um princípio unificador desses jogos de linguagens diferentes é evocado na tentativa de retomar a ligação entre o sujeito social e o sujeito do conhecimento. Esse princípio é o espírito especulativo, uma espécie de metassujeito do conhecimento. A ideia central da metanarrativa especulativa é que o espírito especulativo progride em direção a uma verdade absoluta pelo acúmulo de conhecimento. Esse acúmulo não pode ser conquistado por um sujeito individual, limitado por suas condições determinadas de vida. Ele depende de um sujeito supraindividual, no qual as formulações conceituais se direcionam ao consenso à medida que incorporam, em potência, todas as possibilidades de formulações particulares. O Absoluto, ponto de equilíbrio de enunciados contraditórios e fonte de dissolução das contradições, é a expressão máxima da verdade. E só o é na medida em que é universal, ou seja, resultado inclusivo e cumulativo dos enunciados denotativos particulares, das singularidades, da individualidade dos jogadores, dos enunciados circunstancialmente determinados. Essa narrativa encontra na figura de Hegel um ícone maior de sua formulação. Vejamos o trecho seguinte de Malpas:

> Para Hegel, o mundo é capaz de ser compreendido pelo pensamento filosófico. Esse pensamento, chamado por Hegel de "especulativo dialético", apresenta realidade e história como racionalidade explicável através de um sistema de ideias. A dialética de Hegel descreve um processo de constante revisão das relações entre ideias e realidade material. A dialética envolve três passos: (1) um conceito é dado como fixo e cla-

---

inconsistência da sistematização de Kant. O reconhecimento kantiano da diferença de pertinência entre jogos discursivos é sutilmente valorizado diante da sistematização hegeliana.

ro, mas (2) em uma análise cerrada, contradições emergem nele que, quando trabalhado exaustivamente, resulta (3) em um mais alto conceito que inclui ambos o original e sua contradição. Isso significa que o conhecimento está constantemente em progresso. A meta do conhecimento é o que Hegel denomina o "Absoluto". (2003, p.26)

Esse trecho conteria uma breve descrição de ideias presentes em um sistema filosófico elaborado em obras como *Fenomenologia do Espírito* (1807), *Ciência da Lógica* (1812-1816) e a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (1817-1827). Hegel é uma espécie de grande catalisador dessa metanarrativa. No entanto, Lyotard oferece-nos outros exemplos discursivos presentes dentro da filosofia idealista alemã que exemplificam a influência desse tipo de pensamento na formação dos sabedores no momento histórico da fundação da Universidade de Berlim, entre 1807 e 1810. Essa universidade e seu modelo de organização exerceram grande influência na organização do ensino superior dos jovens países do século XIX e XX:

A unificação destes dois conjuntos de discurso é, contudo, indispensável à *Bildung* que o projeto humboldtiano visa e que consiste não apenas na aquisição de conhecimentos pelos indivíduos, mas na formação de um sujeito do saber e da sociedade plenamente legitimado. Humboldt invoca pois um Espírito, a que Fichte chamou também de Vida, movido por uma tripla aspiração, ou melhor, por uma aspiração triplamente unitária: "a de derivar tudo de um princípio original", à qual responde a atividade científica; "a de relacionar tudo com um ideal", que governa a prática ética e social; "a de reunir este princípio e este ideal numa única Ideia", que assegure que a investigação das verdadeiras causas da ciência não pode deixar de coincidir com a procura das finalidades justas na vida moral e política. O sujeito legítimo constitui-se por meio dessa última síntese. (Lyotard, 2003, p.71)

A *Bildung* aqui colocada é a formação desse sujeito em termos que vão além da informação de verdades e técnicas. Nesse sentido, a função da universidade proposta por esse modelo é aglutinar as ciências particulares dispersas em laboratórios e os outros saberes a fim

da traçar, por meio de um sujeito especulativo, as fundações de todo saber. E segundo Lyotard, "ela só o pode fazer em um jogo de linguagem que as ligue umas às outras enquanto momentos do devir do espírito, portanto em uma [...] metanarração racional" (idem, p.72). A *Enciclopédia* é a obra pela qual Hegel tenta satisfazer um projeto de totalização em um sistema, estabelecendo a submissão das ciências empíricas a essa metanarração filosófica realizada por um metassujeito.

> É ai, no dispositivo da uma Vida que é ao mesmo tempo sujeito, que se observa o retorno de um saber narrativo. Há uma "história" universal do espírito, o espírito é a "vida", e essa vida é a apresentação e a formulação do que ela é em si mesma, servindo de mediação o conhecimento ordenado de todas as suas formas nas ciências empíricas. A enciclopédia do idealismo alemão é a narração da "história" desse sujeito-vida. Mas o que ela produz é uma metanarrativa, pois quem conta essa narrativa não deve ser um povo espartilhado pela positividade particular dos seus saberes tradicionais, e também não é o conjunto dos Sábios que estão limitados pelos seus profissionalismos correspondentes as suas especialidades. (idem, ibidem)

Em suma, a metanarrativa especulativa é realizada por um metassujeito, o espírito especulativo, consciente de si, que aglutina as mais diferentes áreas das ciências empíricas em busca de um fundamento último de todo o conhecimento, referenciando não somente as noções de verdade, mas também as noções morais e políticas, em busca do absoluto. Pode-se afirmar que nessa metanarrativa o conhecimento é um fim em si mesmo.

Já na metanarrativa da emancipação, o conhecimento é "valorizado como a base da liberdade humana" (Malpas, 2003, p.26). Ela se origina no Iluminismo e vive seu momento máximo no período pós-Revolução Francesa de 1789. Nessa narrativa, a humanidade assume o papel de "heroína da liberdade, como sujeito". "Todos os povos têm direito à ciência. Se o sujeito social não é o sujeito do saber científico, é porque foi impedido pelos sacerdotes e pelos tiranos." (Lyotard, 2003, p.68). Todos os sujeitos individuais possuem,

por esse raciocínio, direito a se tornarem jogadores do jogo científico e, de uma forma mais ampla, de todo o jogo do esclarecimento. Porém, mais do que considerar o conhecimento como um objetivo em si mesmo, essa narrativa o coloca como um conhecimento a serviço do sujeito. Isso gera uma atuação pendente às questões políticas mais do que às questões epistemológicas, estabelecendo-se como meta o consenso entre os sujeitos sociais para a validação das decisões coletivas. O Estado, entidade representante do coletivo social, recebe legitimidade do povo. Portanto, o Estado é fortemente responsável pela condição de formação do sujeito social: "Encontra-se o recurso à narrativa das liberdades cada vez que o Estado se encarrega diretamente da formação do 'povo' sob o nome de nação e do seu encaminhamento na senda do progresso" (idem, p.69). Nessa versão de discurso de legitimação,

> o saber não encontra a sua validade em si mesmo, num sujeito que se desenvolve ao atualizar suas possibilidades de conhecimento, mas num sujeito prático que é a humanidade. [...]
>
> Aqui o saber já não é o sujeito, ele está a seu serviço: a sua única legitimidade (mas ela é considerável) é a de permitir que a moralidade se torne realidade. [...]
>
> Reencontramos assim a função crítica do saber. Porém, este não tem outra legitimidade final que não seja a de servir os fins visados pelo sujeito prático que é a coletividade autônoma. (idem, p.74)

Para Lyotard, é compreensível que essa metanarrativa comande melhor uma política do ensino básico em vez do universitário, diferentemente da narrativa especulativa que encontra seu campo de atuação dentro das universidades.

Essas são as duas metanarrativas encontradas em *A condição pós-moderna*. A modernidade é, portanto, caracterizada por uma confiança nos metarrelatos como balizas de toda a organização do saber nos seus mais diferentes jogos de linguagem. Sob o respaldo de algum desses metadiscursos, "todas as instituições sociais como lei, educação e tecnologia combinam esforçar-se por uma meta comum para toda a humanidade: o conhecimento absoluto ou a emancipa-

ção universal" (Malpas, 2003, p.27). As instituições unem-se em torno de um projeto amarrado pelas metanarrativas visando responder a todas as necessidades humanas, articulando diferentes domínios do saber, diferentes instituições sociais, diferentes disciplinas filosóficas, em suma, diferentes jogos de linguagem. A essa pretensa união direcionada ao universal dá-se o nome de modernidade. E as metanarrativas conferem a legitimidade ao saber científico ou como um fim em si mesmo ou com finalidade crítica em razão do uso feito dele pelo sujeito social.

A deslegitimação

Já "na sociedade e na cultura contemporâneas, sociedade pós-industrial e cultura pós-moderna, a legitimidade do saber se põe em outros termos", pois as metanarrativas de legitimação perderam sua credibilidade (Lyotard, 2003, p.79). Mas, antes mesmo de identificar no avanço das técnicas e das tecnologias uma causa para o declínio das metanarrativas, Lyotard identifica um princípio de erosão interna no próprio discurso das metanarrativas. O discurso Hegeliano contém em si mesmo um ceticismo em relação ao conhecimento positivo. Ele desconfia, em certa medida, da capacidade da ciência positiva de saber realmente o que ela acredita saber, e Lyotard coloca isso nos seguintes termos:

> O dispositivo especulativo encobre, antes de mais nada, uma espécie de equívoco em relação ao saber. Ele mostra que este só merece o seu nome quando se redobra (se "sobreassume", *hebt sich auf*) na citação que ele faz de seus próprios enunciados no seio de um discurso de segundo nível (autonímia) que os legitima. É o mesmo que dizer que, na sua imediaticidade, o discurso denotativo que incide sobre um referente (um organismo vivo, uma propriedade química, um fenômeno metafísico etc.) não sabe verdadeiramente o que crê saber. E a especulação alimenta-se da sua supressão. Desta forma, o discurso especulativo hegeliano contém em si mesmo, e segundo o testemunho de Hegel, um ceticismo com relação ao conhecimento positivo. (idem, p.80)

Tal passagem exige uma compreensão dos desdobramentos da reflexão hegeliana que não é possível oferecer neste momento. O próprio Lyotard veda a si mesmo tal possibilidade no momento em que reserva a outro estudo que não *A condição pós-moderna* uma análise mais adequada sobre as regras do jogo especulativo, conforme a nota 124 do livro: "temendo sobrecarregar a exposição, remetemos para um estudo ulterior o exame deste grupo de regras [do jogo especulativo]" (2003, p.81). No entanto, podemos entender tal desconfiança em relação à capacidade da ciência de saber o que afirma saber quando ressaltamos a subordinação de um referente à linguagem que o porta. Radicalizando ao máximo a colocação de Lyotard em relação a esse princípio de niilismo presente na filosofia hegeliana, pode-se afirmar que algo nas formulações de Hegel prenuncia uma sensação comum à intelectualidade do século XX, a da existência de uma limitação da linguagem em captar o ser mesmo de seu referente.[5] Em outros termos, "Nietzsche não faz outra coisa quando mostra que o 'niilismo europeu' resulta da autoaplicação da exigência científica de verdade a essa mesma exigência" (idem, ibidem).

Enquanto verdade, a ciência não encontra legitimidade na sua própria pragmática, como poderíamos anteriormente acreditar pela sua exigência de comprovação e de verificação. Essa erosão, sensível

---

5 Lyotard utiliza uma comparação realizada por Wittgenstein para mostrar a inabilidade da linguagem na captação de seu referente. A prova dessa inabilidade é o surgimento ou proliferação, no século XX, de diversos códigos de notação mais distantes dos códigos de linguagem verbal (linguagens-máquina, a linguagem do código genético, as matrizes das teorias dos jogos, os grafos das estruturas fonológicas, as notações das lógicas não denotativas – temporais, deônticas, modais –, dentre outras). Em um primeiro momento, essas novas possibilidades poderiam fornecer a impressão de uma maior capacidade de apreensão da natureza por meio de lógicas e linguagens não verbais. Talvez elas revelem, como tendência de época, uma tentativa de suprir a dificuldade da ciência em apreender seu objeto, fornecendo outros tipos de códigos que pareçam mais imediatos na representação e descrição dos fenômenos. Com o devido afastamento de tal posição, Lyotard se empenha em mostrar como essa proliferação das lógicas dos conhecimentos particulares está vinculada a um primeiro momento do contexto de deslegitimação da ciência. A isso ele dá o nome de nostalgia da unidade das narrativas (p.86) e sobre isso nos deteremos mais adiante.

já na filosofia do século XIX, coloca o discurso científico como mais uma possibilidade dentre outras possibilidades de jogos de linguagem, porém, sem a legitimidade conferida a ele como enunciador excelente da verdade. Ele não suporta, por esse raciocínio, as mesmas exigências que dirige ao saber narrativo, igualando-se as narrativas no nível de ideologia e de instrumento do poder por não servirem de acesso a uma verdade última. Portanto, a legitimidade abandona o horizonte do consenso sob a égide de um discurso especulativo que perde, por sua vez, a função de informador crítico do sujeito social. Em fins do século XIX, essa erosão desenha uma sensação de crise assim descrita por Lyotard:

> A "crise" do saber científico, cujos sinais se multiplicam desde o fim do século XIX, não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que, por sua vez, seria o efeito do progresso das técnicas e da expansão do capitalismo. Ela advém da erosão interna do princípio de legitimidade do saber. Esta erosão acha-se em ato no jogo especulativo e é ela que, ao desmanchar a trama enciclopédica na qual cada ciência deveria encontrar o seu lugar, as deixa emancipar. (idem, p.82)

Essa emancipação das áreas científicas traz para a sociedade do século XX uma proliferação de modelos e teorias nas quais o consenso lógico não se comporta como um fim dos enunciados denotativos. Outro trecho de Lyotard é revelador ao descrever uma condição já existente no meio científico em fins de século XIX:

> As delimitações clássicas dos diversos campos científicos sofrem com isto um trabalho de problematização: desaparecem disciplinas, produzem-se encavalitamentos nas fronteiras das ciências, nascendo novos territórios. A hierarquia especulativa dos conhecimentos dá lugar a uma rede imanente e, por assim dizer, "plana" de investigações cujas respectivas fronteiras não cessam de se deslocar. As antigas "faculdades" desagregam-se em institutos e fundações de toda espécie, as universidades perdem a sua função de legitimação especulativa. Despojadas da responsabilidade da investigação, abafada pela narrativa especulativa, elas limitam-se a transmitir os saberes julgados estabelecidos e assegu-

> ram, pela Didática, mais a reprodução de professores que a de Sábios. É neste estado que Nietzsche as encontra e as condena. (idem, ibidem)

A outra metanarrativa, a de emancipação, não é menos problemática. Ela funda a "legitimidade da ciência, a verdade, sobre a autonomia dos interlocutores empenhados na prática ética, social e política". Ela mistura os jogos de linguagem e recusa a noção kantiana de diferença de pertinência e de competência entre um enunciado denotativo com valor cognitivo e um enunciado prescritivo com valor prático. "Nada prova que, se um enunciado que descreve uma realidade é verdadeiro, seja justo o enunciado prescritivo, cujo efeito será necessariamente modificá-la" (idem, p.83).

Em outras palavras, uma verdade científica não resulta, necessariamente, em uma ação justa sobre uma realidade. O exemplo mais citado por Lyotard para descrever o descompasso existente entre o jogo de linguagem ético e o científico é a experiência dos campos de concentração nazistas como símbolo do surgimento do terror a partir de um suposto consenso democrático viabilizado pelo Estado, a instituição que proporcionaria, no imaginário do século XIX, a emancipação aos indivíduos. A barbárie nazista funcionaria como prova do descompasso entre o desenvolvimento científico e desenvolvimento ético político, no qual o processo supostamente cumulativo da metanarrativa especulativa não resulta, por parte dos mesmos sujeitos de conhecimento e de ação, em uma conduta eticamente justa e direcionada à liberdade absoluta. A existência de Auschwitz é a prova de que o horizonte do consenso em direção ao absoluto e o progresso decorrente do acúmulo de saber não impedem a existência de um fato histórico que não pode, de maneira alguma, ser interpretado como um mal necessário ao desenvolvimento humano (Guallandi, 2007, p.22-23). Reafirmando, a diferença entre a ciência e a justiça reside na diferença dos enunciados de seus jogos de linguagem, um denotativo e o outro prescritivo. São, portanto, de pertinências diversas.

Esta mesma erosão na legitimidade da ciência que provoca a "disseminação dos jogos de linguagem" parece dissolver o sujeito social.

O vínculo social, realizado pela linguagem, é constituído por uma multiplicidade de jogos de linguagem. O sujeito social dissolve-se nessa multiplicidade de jogos, pois são muitas as pequenas narrativas que o identificam, sem que se perceba uma hierarquia de importância nítida entre elas.

O primeiro momento dessa falta de legitimidade científica proveniente de uma metanarrativa é marcado por uma nostalgia da unidade dos saberes. Para a ciência da virada do século XIX para o XX, Lyotard aponta uma proliferação de linguagens que são resultado, muitas vezes, do mergulho das ciências positivas em suas particularidades. No século XX, há uma proliferação de diversos códigos de notação, mais distantes dos códigos de linguagem verbal (linguagens-máquina, a linguagem do código genético, as matrizes das teorias dos jogos, os grafos das estruturas fonológicas, as notações das lógicas não denotativas – temporais, deônticas, modais). A princípio, essas novas possibilidades poderiam fornecer a impressão de uma maior capacidade de apreensão da natureza por lógicas e linguagens não verbais. Talvez elas revelem, como tendência de época, uma tentativa de suprir a dificuldade da ciência em apreender seu objeto por meio da linguagem verbal, fornecendo outros tipos de códigos que pareçam mais imediatos na representação e descrição dos fenômenos. Diante da percepção da limitação da ciência clássica em acessar a verdade de seu referente e da sua dependência de um discurso narrativo que não se sustenta mais, não é estranho supor que essas novas linguagens intentassem preencher essa distância entre a própria linguagem e seu referente. Com o devido afastamento de tal posição, Lyotard se empenha em mostrar como essa proliferação das lógicas dos conhecimentos particulares está vinculada a um contexto de deslegitimação da ciência, ao que ele chama de "nostalgia" da unidade das narrativas (idem, p.86). Essa possibilidade reforça-se no momento em que ele reconhece no positivismo vienense do início do século uma tentativa de restituir um princípio de coerência geral para a ciência positiva.

Segundo Lyotard, a geração vienense de intelectuais do início do século, da qual Wittgenstein faz parte, retira dessa dispersão de jo-

gos de linguagem uma impressão pessimista, pois não se pode reconhecer nesse contexto a capacidade de falar de toda a multiplicidade de novas linguagens e nem a capacidade de conferir unidade ao projeto do saber, nem pela ciência, nem pela filosofia e nem por alguma narrativa legitimadora. Mas esses mesmos pensadores alimentam-se dessa impressão levando às últimas consequências a "consciência e a responsabilidade teórica da deslegitimação". Esse luto já teria sido cumprido e não há, segundo Lyotard, motivos para recomeçá-lo. Lyotard encerra o capítulo sobre a deslegitimação, parte de *A condição pós-moderna*, proclamando, de certo modo, a "tacada de mestre" de seu inspirador e posicionando-se quanto a uma avaliação positiva ou negativa dessa perda de unidade:

> A força de Wittgenstein esteve em não ter se alinhado do lado do positivismo que era desenvolvido pelo círculo de Viena e de traçar na sua investigação dos jogos de linguagem a perspectiva de outra espécie de legitimação para além da performatividade. É com ela que o mundo pós-moderno trata. A nostalgia da narrativa perdida perdeu-se também para a maioria das pessoas. Não se pode daí deduzir que estão voltados à barbárie. O que os impede disso é que eles sabem que a legitimação só pode vir de sua prática de linguagem e da sua interação comunicacional. Diferente de qualquer outra crença, a ciência que "ri à socapa" ensinou-lhes a rude sobriedade do realismo. (idem, p.86)

A legitimação da ciência pós-moderna

Essa deslegitimação e, posteriormente, a perda da nostalgia da unidade das metanarrativas abre caminho para a condição atual do saber. A multiplicidade de jogos de linguagem que estão na base da formação do vínculo social não possui um metarrelato que os oriente, permitindo intersecções entre pequenas narrativas na formação do sujeito individual, singular. No entanto, a questão da legitimidade da ciência não deixa de existir. Ela se pauta, no pós-modernismo, por outros termos. Connor, em seus comentários a respeito de *A condição pós-moderna*, identifica esses termos afirmando que a "ciência

já não é considerada valiosa e necessária pelo papel que desempenha no lento progresso em direção à liberdade absoluta e ao conhecimento absoluto". Ela sofre um declínio do seu poder regulatório sobre seus próprios pressupostos e procedimentos de verificação, "encontrando paradoxos e questões (na matemática, por exemplo) indecidíveis [sic]; não questões que não tenham resposta, mas questões que podem se demonstrar, *em princípio*, irrespondíveis" (1992, p.32). E o "alvo da ciência [...] já não é que tipos de pesquisa levarão a descoberta de fatos verificáveis, mas que tipo de pesquisa vai funcionar melhor" – seu objetivo não é a verdade e sim a performatividade, "quer dizer, aumentar o desempenho e a produção operacional do sistema de conhecimento científico" (idem, ibidem).

No entanto, um exame minucioso do texto de *A condição* revela uma situação ambígua de legitimação da ciência pós-moderna. Connor interpreta a ambiguidade como o porte de "uma má e uma boa notícia" (idem, p.33). A ambiguidade reside no fato de que a ciência pós-moderna possui duas vias de legitimação. A uma das vias Lyotard denomina de performatividade e à outra de paralogia.[6] À ciência interessa o paradoxo, pois ele tem a capacidade de desestabilizar sistemas de enunciados, desmanchando a coerência entre eles ao fornecer problemas sobre os quais não se pode decidir sobre uma resposta. Essa desestabilização provoca a revisão não somente dos enunciados, mas também a revisão das regras do jogo. Diante de um paradoxo, a investigação encontra-se de frente a dois temas pertinentes em relação à sua legitimidade: a complexidade dos argumentos que geram o paradoxo e a administração das provas e da verificação.

A perfomance tem relação mais direta com a administração das provas. A performatividade está vinculada a uma ideia de sistema na qual o sistema é considerado mais eficiente (boa performance) quanto menor for a energia gasta para uma maior quantidade/melhor qualidade de um produto final. Ocorre que a ciência, ao aplicar

---

6 Por paralogia, Lyotard entende "a sistemática aberta, a localidade e o antimétodo" (2003, p.121).

a si mesma a exigência de verificação de seus enunciados, encontra nas técnicas de verificação uma expansão de seus mecanismos de percepção dos fatos observados. A técnica de verificação e os instrumentos para sua aplicação funcionam como potencializadores da capacidade de observação do investigador científico. Portanto, ela funciona como optimizadora da performance investigativa. Por essa perspectiva, a técnica atrela o recurso econômico à ciência, pois a verificação e a apreensão da realidade (o objeto científico sobre o qual serão emitidos enunciados denotativos) dependem dos recursos empregados para o exame.

Nesse caso, a própria noção de realidade é forjada pela técnica ajuizada a partir da sua eficiência. Por isso, a exigência de uma melhor performance técnica imputa à ciência um critério que não é da mesma pertinência que o critério da verdade. A performatividade vigora, no processo investigativo, desde a ponta da observação até a ponta dos resultados obtidos a partir dos enunciados. A questão aqui colocada é a questão da administração das provas da ciência. Não se escolhe, portanto, enunciados mais verdadeiros, mas sim, enunciados nos quais a administração das provas se mostra mais controlável em vista de um bom resultado da investigação.

O que Lyotard salienta é que essa imersão da ciência em sua própria técnica como objetivo da investigação não coloca a ciência a serviço de si própria, ou seja, o critério não é estabelecer verdade, e sim estabelecer poder de controle. Assim, "a relação da ciência com a técnica se inverte" no momento em que a técnica deixa de funcionar como uma ferramenta que acessa o contexto de um determinado fenômeno para se transformar na ferramenta que controla o contexto, deixando de ser ferramenta e passando a ser um fim em si mesma.[7] Isso não é inerente à pragmática do saber científico e sim influência do poderio sobre seu jogo. A visão predominante é a do sistema no qual o objetivo é a melhor administração das forças em prol do poder

7 Essa temática referente à primazia da técnica não é exclusividade da filosofia lyotardiana. Ela pode comprovar certa influência da filosofia crítica frankfurtiana na obra de Lyotard.

de controle, ou seja, de uma melhor performance de todo o sistema. Porém, um paradoxo no contexto fornece uma inovação, funcionando como uma denúncia da existência de brechas nos esquemas de denotação do sistema, o que possibilita a revisão dos enunciados de um sistema e o aumento de sua capacidade de controle. Isso seria atribuído à influência do pensamento capitalista:

> A Administração da prova, que em princípio é apenas uma parte de uma argumentação destinada a obter o assentimento dos destinatários da mensagem científica, passa assim para o controle de um outro jogo de linguagem, onde o que está em causa não é a verdade, mas a performatividade, ou seja, a relação *input/output*. O estado e/ou empresa abandonam a narrativa de legitimação idealista ou humanista para justificar a nova situação: no discurso dos capitalistas de hoje, a única situação merecedora de crédito é o aumento do poderio. Não se pagam sábios, técnicos e aparelhos para saber a verdade, mas para aumentar o poderio. (idem, p.95)

Ao jogo de linguagem denotativo (verdadeiro/falso) e ao jogo de linguagem prescritivo (justo/injusto) adiciona-se um novo jogo de linguagem: o técnico (eficiente/ineficiente). Não é preciso se deter na argumentação de Lyotard para vislumbrar as consequências trazidas por essa investigação pautada pela eficiência para a transmissão do conhecimento e para o ensino. Resumindo tais consequências em alguns tópicos, podemos salientar as seguintes: a exigência de performance do sistema universitário, o privilégio da formação de competências em vez da formação de idéias, a desvalorização de áreas do conhecimento pouco performativas como as áreas de "letras e ciências humanas", a fragmentação das áreas de pesquisa e a fluidificação das fronteiras entre as disciplinas e o surgimento de entidades privadas, institutos e empresas no gerenciamento da atividade investigativa. A performance do mercado e do poder como coerência geral do sistema de legitimação do saber, a troca das metanarrativas pelo sistema capitalista: essa é a má notícia do pós-modernismo.

A boa notícia, por sua vez, está calcada na possibilidade de interpretar a existência dos paradoxos a partir da sua força desestabilizadora dos sistemas, pois o paradoxo significa um lance novo jogado no tabuleiro do saber. Ele pode ser aproveitado como uma denúncia da ineficiência de um sistema de controle, mas pode também significar a revisão das regras de um determinado jogo, contribuindo para a revisão da própria racionalidade:

> O problema está, portanto, em saber se é possível uma legitimação cuja autoridade lhe vem exclusivamente da paralogia. É preciso distinguir o que é propriamente paralogia do que é inovação: esta é comandada ou, em todo caso, utilizada pelo sistema para melhorar a sua eficiência. Aquela é um lance cuja importância é frequentemente desconhecida no imediato jogado na pragmática dos saberes. Na realidade, que uma se transforme na outra é frequente, mas não necessário e não necessariamente embaraçoso para a nossa hipótese. (idem, p.122).

A hipótese em questão é que o saber pós-moderno pode encontrar sua legitimidade na paralogia de uma forma positiva. O que diferencia a inovação da paralogia é seu aparente desinteresse imediato. O paradoxo configura-se e sua indecidibilidade já não atormenta os jogadores, como ocorria na ciência clássica ou como ocorre no sistema performativo: "a tônica deve ser doravante colocada sobre o dissentimento" (idem, p.122). Essa seria a boa notícia na medida em que a paralogia poderia garantir uma nova legitimidade à ciência circunscrita ao seu próprio jogo, com a consciência das limitações de seus procedimentos de comprovação e verificação. Essa seria a ciência que se configura como "o antimodelo do sistema estável", no qual a "pertinência de um enunciado é que ele dá origem a ideias", revelando-se um fator criativo e imaginativo (idem, ibidem). Mais uma vez, Lyotard insiste na existência de um jogo de forças entre o sistema socioeconômico e a pragmática científica:

> Na ciência não há metalíngua, é isso que impede a identificação com o sistema e, feitas as contas, o terror. A clivagem entre decisores e executantes, se existe na comunidade científica (e existe), pertence ao sistema

> socioeconômico, e não à pragmática científica. Essa clivagem é um dos obstáculos ao desenvolvimento da imaginação dos saberes. (idem, p.128)

O que essa ambiguidade nos revela é que, para Lyotard, a condição contemporânea do saber, a incredulidade nas metanarrativas à qual se decidiu nomear pós-moderna, não se define positiva nem negativamente. Uma rendição da multiplicidade de jogos de linguagem ao sistema capitalista sob a exigência da eficiência poderia significar uma perda de toda a heterogeneidade de narrativas existente nas sociedades. Essa possibilidade é interpretada como a ameaça do terror, ou seja, a ameaça de extinção de jogos e jogadores que não se alinham com a exigência de eficiência de um sistema geral. E a possibilidade iminente de extinção de um jogador, de sua exclusão do jogo do saber, seria a base do desmanche do vínculo social, por isso, o terror. No entanto, a incredulidade nas metanarrativas libera a razão para uma revisão nos seus mais variados termos, já que Lyotard identifica essas metanarrativas de legitimação da ciência como narrativas culturalmente localizadas, a despeito de suas pretensões de universalidade, salientando suas vocações para a dominação imperialista de outras narrativas não europeias.

Ele pontua, ainda, que a inexistência de metanarrativas de legitimação não exclui a existência de pequenas narrativas, ou narrativas locais, nem exclui a possibilidade de retomada futura de grandes narrativas. Essa abertura para a possibilidade de uma existência futura de uma metanarrativa satisfatória é um primeiro vislumbre do que, mais tarde, o autor chamaria de "reescrita da modernidade": "este título [referente ao texto *Reescrever a modernidade*, presente no livro *O inumano*], reescrever a modernidade, [...], parece-me preferível às rubricas habituais como 'pós-modernidade', 'pós-modernismo', 'pós-moderno', sob as quais é colocado geralmente este tipo de reflexão" (1997, p.33).

A mudança terminológica, porém, não invalida o fato de que o termo pós-moderno, derivado de *A condição,* permaneceu uma "rubrica" constante da reflexão contemporânea, com essa obra continuando a influenciar pensadores de diferentes áreas das humanida-

des. *A condição* é um livro que, ao dedicar-se a relatar o estado do saber, concentra-se em questões relacionadas ao conhecimento científico, não detalhando, portanto, as relações existentes entre essa condição e o atual estado das artes. Essa articulação não deixaria de ser feita, visto que o filósofo dedicou a maior parte de seus trabalhos a questões da arte e da política, o que coloca o relato de 1979 em uma posição excepcional dentro do conjunto de sua obra. Complementando a primeira formulação do pós-moderno de Lyotard com conceitos presentes em obras posteriores a essa, verificamos outros elementos que guiam as interpretações feitas por diversos autores a respeito de suas posições referentes ao pós-modernismo, incluindo os debates referentes à arte e à música.[8]

O sublime pós-moderno e a paralogia

Em *Answering the Question: What is Postmodernism?*,[9] Lyotard apresenta uma proposta de definição do que seria pós-modernismo quando o assunto principal é arte. O condutor para tal proposta é o conceito de "sublime". Herdado pelo século XX de uma tradição de pensadores românticos, o conceito sofre, em sua leitura, diversas particularizações. Ele é retirado, mais especificamente, das obras de Edmund Burke e de Kant para apontar três momentos das artes: o realismo, o modernismo e o pós-modernismo. O sublime é redefinido por Lyotard da seguinte forma:

> O sentimento sublime, que é também o sentimento do sublime, é, de acordo com Kant, uma poderosa e ambígua emoção: ela carrega am-

8 Vale salientar que Lyotard também tem passagens nas quais tece comentários a respeito da música. Porém, esse assunto não toma proporções muito grandes dentro de sua obra.

9 Esse texto foi publicado pela primeira vez na revista *Critique* 419, em abril de 1982, três anos, portanto, após a primeira edição de *La Condition postmoderne*, pela Les Edition Minuit de Paris, em 1979. Na primeira edição norte-americana da obra, ele foi adicionado como um apêndice dirigido às questões do pós-moderno na arte.

> bos prazer e dor. Ou antes, seu prazer procede da dor. Na tradição da filosofia do sujeito derivada de Agostinho e Descartes – que Kant não questiona radicalmente – essa contradição [...] desenvolve-se como um conflito entre todas as faculdades do sujeito, entre a faculdade de conceber algo e a faculdade de "representar" algo. (idem, p.6)

Verifica-se, em Howard Caygill, um verbete que mapeia bem a utilização feita por Kant de tal conceito. Ela nos ajuda a compreender a proposta de Lyotard. "O sublime aparece numa lista de 'conceitos parcialmente analisáveis'" acompanhado de outros sentimentos, tais como "belo", "repugnante", "espaço" e "tempo" (Caygill, 2000, p.297). Segundo Kant, belo e sublime não são analisáveis em virtude do fato de resultarem "'não tanto da natureza de coisas externas que o suscitam quanto da própria disposição de cada pessoa para ser induzida por eles ao prazer e a dor'" (idem, ibidem). A caracterização oferecida por Kant para o sentimento de sublime ocorre, principalmente, "por meio de contraste com o belo: ambos aprazem, mas enquanto o belo encanta, o sublime 'comove'" (idem, ibidem). Na *Crítica do juízo*, o conceito é ampliado para incluir "o sentimento despertado pelo fracasso da imaginação para compreender o 'absolutamente grande', quer em termos de medida (sublime matemático) ou de poder (dinamicamente sublime)":

> Central na definição de sublime é o modo como ele parece "transgredir os fins de nossa faculdade de julgamento, adaptar-se mal à nossa faculdade de apresentação e constituir, por assim dizer, uma afronta à imaginação" (CJ §23) Entretanto, embora o sublime seja, com efeito, um entrave (*Hemmung)* para as forças vitais, ele é "seguido imediatamente por uma descarga por isso mesmo ainda mais poderosa (§23). Esse movimento ocorre porque ao entrave à faculdade do juízo segue-se uma concretização do poder e extensão das ideias da razão (§27). O sublime na natureza nada mais é que um reflexo das ideias da razão que lemos nela por meio da sub-recepção, ou a "confusão de um respeito pelo objeto com o respeito pela ideia de humanidade em nosso sujeito" (§27). Esse aspecto não representável do sublime tornou a "Analítica do sublime" extremamente significativa para as interpretações de Derrida

> e Lyotard que sublinham os modos como a filosofia crítica é perpetuamente interrompida por momentos irrefreáveis de excesso, como o sublime. (idem, p.298)

Assim, o sentimento de Sublime é marcado por um lapso das faculdades, o que gera uma incompatibilidade paradoxal não existente no sentimento do belo. O belo proporciona um sentimento de prazer resultante da capacidade de representar o concebido, da aliança entre imaginação e representação, do acordo comunicativo entre essas duas faculdades do sujeito coeso e bem-conformado. Essa é a estética do "gosto". No sublime, tal prazer apresenta-se em uma condição ambígua com a dor proveniente do lapso, da falta de acordo entre as faculdades resultando no sentimento de desconexão interna e instabilidade subjetiva (Lyotard, 1993, p.21-9). Desse modo, a estética do gosto presta-se melhor a uma estética mimética na qual os esquemas de entendimento e fruição artística se coadunam com a boa representação figurativa da natureza entendida como fonte do real. Esse é a via do "realismo" que, tanto nas obras pré-modernistas quanto em algumas manifestações da arte contemporânea, utiliza a imitação das formas reais/naturais no sentido de estabelecer um código comunicativo nas obras.

Já a estética moderna, ao pautar-se por um afastamento da *mimésis*, privilegiará o sentimento de sublime: "com a estética do sublime, a aposta das artes durante o século XIX e XX é testemunhar do indeterminado existente" (1997, p.106). Isso se junta à concepção moderna de busca do "absoluto", pois a expressão deste é marcada por esse caráter irrepresentável. É na estética do sublime que "a arte moderna (incluindo a literatura) encontra seu ímpeto e na qual a lógica da vanguarda fixa seus axiomas" (Lyotard, 1992, p.6). O movimento de abstração, percebido na arte modernista dos fins do século XIX e no século XX, responde a essa tendência de buscar o irrepresentável e proporcionar um sentimento não da beleza do gosto, e sim do sublime.

No entanto, o sublime pode aparecer de dois modos, um moderno e outro pós-moderno. Lyotard chama de "moderna a arte que

devota sua 'técnica trivial', como Diderot a chamou, a apresentar a existência de algo irrepresentável. Mostrando que existe alguma coisa que nós podemos conceber que nós não podemos ver ou mostrar". A expressão dessa contradição – a contradição de mostrar algo que não pode ser mostrado, de dizer o indizível – dá-se por uma "representação negativa". Isso ocorre, na pintura moderna, pelo "evite da figuração ou representação": dito de outro modo, pela abstração formal.

Mas a diferença entre o sublime na arte moderna e na pós-moderna é apenas uma diferença de "acento", de ênfase. No moderno, o acento recai na "inadequação da faculdade de representação, na nostalgia da presença experienciada pelo sujeito humano e no obscuro e fútil desejo que o anima a despeito de tudo". No pós-moderno, o acento recai "sobre a faculdade de conceber, na qual alguém poderia clamar a sua 'inumanidade' e na extensão de ser e jubilação que provém da invenção de novas regras do jogo, tanto pictóricas, artísticas, ou quaisquer outras" (idem, p.8). Mostramos outro modo de esboçar tal diferença, descrevendo, primeiramente, o moderno:

> A estética moderna é uma estética do sublime, mas ela é nostálgica; ela permite que o irrepresentável seja invocado apenas como ausência de conteúdo, enquanto a forma, obrigatória para sua consistência reconhecível, continua a oferecer, ao leitor e ao espectador, material para consolação e prazer. (idem, ibidem)

Posteriormente, o pós-moderno:

> O pós-moderno seria aquele que no moderno invoca o irrepresentável em apresentação dele mesmo, que recusa a consolação das formas corretas, que recusa o consenso do gosto permitindo a experiência comum da nostalgia pelo impossível, e inquire em novas representações – não para ter prazer nelas, mas para melhor produzir o sentimento de que existe algo irrepresentável. (idem, ibidem)

Além de pontuar a presença da valorização da categoria do sublime, tanto na arte moderna quanto na pós-moderna, Lyotard insere

em sua explanação outra afirmação que evidencia o desligamento dessa separação de uma possível cronologia linear histórica dos estilos. Ao responder "o que é pós-modernismo?", ele afirma que esse é "indubitavelmente, parte do moderno". O que se chama de pós-moderno em arte não pode ser entendido como "o modernismo em seu fim", mas como o "modernismo em estado nascente". Essa afirmação, aparentemente paradoxal, desmancha o entendimento de que o pós-modernismo seria um estágio da arte posterior ao modernismo finalizado, que, por sua vez, seria posterior ao realismo figurativo.

A atitude de questionamento das regras do jogo da arte, o que é entendido como pós-moderno, é anterior mesmo ao moderno: "uma obra pode tornar-se moderna apenas se ela é primeiro pós-moderna" (idem, p.7). Nessa afirmação, está escondida a visão de que o sublime moderno sofre uma tentativa de conformação de sua irrepresentabilidade e de sua imponderabilidade à matematização do abstracionismo formal, enquanto o sublime pós-moderno procura o evento imponderável em si mesmo. A sensação da existência do imponderável é anterior à tentativa de sua representação. O modernismo tenta reestruturar essa representação, enquanto o pós-modernismo tenta vivê-la como um evento em si mesmo.

O sublime, apresentado em si mesmo, aqui, é associado ao caráter paradoxal, ao elemento "desestruturador" do sistema explanatório que, no moderno, ainda encontra o consolo das formas, mesmo que abstratas. Portanto, a atitude do artista pós-moderno não é governada por regras *a priori*:

> O artista ou escritor pós-moderno está na posição de filósofo: o texto que ele escreve ou a obra que ele cria não é, em princípio, governada por regras preestabelecidas e não pode ser julgada de acordo com um julgamento determinante pela aplicação de categorias dadas para esse texto ou obra. Essas regras e categorias são o que a obra ou o texto estão investigando. (idem, p.8)[10]

---

10 É interessante observar como a postura de Lyotard se assemelha à de Arthur Danto no que diz respeito ao fim de uma narrativa sobre a arte, o que caracteri-

Em *Answering the Question: What is Postmodernism?*, o campo de discussão estética limita-se às artes visuais e à literatura. Sua noção de realismo envolve comentários a respeito da configuração de uma demanda contemporânea – ao redor da década de 1980 – pela "suspensão da experimentação artística" e pela "liquidação do legado das vanguardas" (1992, p.3). "Nesses vários convites a suspender a experimentação artística existe o mesmo chamado à ordem, o desejo pela unidade, identidade, segurança e popularidade (no sentido de [...] achar um público)" (idem, p.2).

Lyotard avalia o realismo pela sua intenção comunicativa na estabilização de um referente reconhecível que permite a identificação de um significado, de uma sintaxe e de um léxico nas manifestações artísticas. Isso possibilitaria o reconhecimento de imagens e sequências decodificadas, como se a arte portasse um código comunicativo (idem, p.3). Com o advento da fotografia e do cinema, tanto pintura quanto literatura se viram obrigadas a revisar suas perspectivas realísticas. Contemporaneamente, o realismo desempenha o papel da satisfação do desejo de unidade, de ordem, de identidade e de popularidade, e se pauta pela recuperação de comunidades comunicativas. Esse realismo traduz-se no ecletismo contemporâneo, que se guia pela reconhecibilidade de padrões culturais bem formatados – pastiches – e na fruição artística em função "gosto", ou seja, na multiplicidade de produtos culturalmente padronizados, como as possibilidades citadas por Lyotard: "você ouve reggae, você assiste a um faroeste, você come um MacDonald's ao meio-dia e uma culinária local à noite [...] É fácil encontrar um público para obras

---

zaria o pós-moderno. Mas Danto atribui o início do pós-modernismo artístico justamente ao fato de a prática artística relegar o questionamento filosófico sobre a arte à própria filosofia, de modo que a tarefa de descobrir a definição mais profunda da arte deixa de ser uma tarefa dos artistas. No momento das artes visuais da década de 1960 dos Estados Unidos, Lyotard reconhece a presença do "sublime em si mesmo" nas artes performativas e nos trabalhos de Newman (Lyotard, 1997, p.95-12, p.139-146), e Danto reconhece o momento último da arte moderna no questionamento sobre a natureza da arte expresso nas obras de artistas como Andy Warhol (Danto, 2006, p.3-19).

ecléticas". E Lyotard ainda acrescenta que "esse realismo do *qualquer coisa vai* é o realismo do dinheiro: na ausência de critério estético só é possível e útil medir uma obra de arte pelo lucro que ela produz" (grifo nosso).

Nessas passagens, o que está exposto é uma das possibilidades de legitimação do saber pós-moderno. Ele pode se legitimar pela paralogia, o encontro com o paradoxo, ou pela performance, a eficiência dentro de uma concepção sistêmica do capitalismo. E a possibilidade aqui descrita é a segunda: "a investigação artística e literária está duplamente ameaçada: pelas 'políticas culturais' de um lado, pelo mercado de obras e livros do outro" (idem, p.5). Nessa possibilidade existe a produção de obras direcionadas a um determinado público e bem formatadas para atender às suas demandas de perfil.

Mas o realismo, já presente em um passado da arte e renascente no ecletismo cultural contemporâneo, é resultado de uma estética do gosto na qual a expectativa por um prazer comunicativo imediato é saciada. A esse realismo contrapõe-se uma estética do sublime. A explanação de Lyotard traz consigo a possibilidade de que a coexistência de realismo, modernismo e pós-modernismo seja possível na diacronia histórica. No entanto, a necessidade de experimentação relaciona-se diretamente com as vanguardas artísticas. E o contexto cultural posterior à década de 1980 porta uma demanda em favor da "liquidação do legado das vanguardas", da "suspensão da experimentação artística", tendendo a neutralizar a busca pelo paradoxal, equivalente, aqui, ao irrepresentável, ao sublime. Quando nos reportamos à *Condição*, resgatamos as duas possibilidades de legitimação do saber pós-moderno, a saber, a legitimação pela performance (eficiência econômica) e a legitimação pela paralogia (paradoxo). A ameaça posta por Lyotard da possibilidade de legitimação pela eficiência, diante da incredulidade nas metanarrativas filosóficas, é a volta a um sistema totalizante, neste caso, o sistema capitalista. Sublime pós-moderno e realismo são equivalentes, respectivamente, à legitimação do saber pela paralogia e à legitimação do saber pela performance. Isso explica o porquê de o realismo contemporâneo não ser tratado explicitamente como uma forma de arte pós-moderna,

pois ele recupera a possibilidade de totalização e pretende, pela eficiência comunicativa, o fim da dúvida presente no paradoxo. Esse é também o fim da dúvida entre paralogia e performatividade, com uma opção direcionada à segunda.

Nisso Lyotard difere de muitos críticos da arte, inclusive de muitos críticos musicais. É possível abrir a janela de questionamento a respeito das obras sobre as quais Lyotard ampara a sua separação entre moderno e pós-moderno. Não precisamos recorrer a muitas passagens para perceber que as obras pós-modernas se encontram no domínio do que é considerado, por muitos, o próprio modernismo musical, enquanto o ecletismo, marca do que muitos autores tratam sob a insígnia de pós-modernismo, é chamado, por Lyotard, de realismo. A pesquisa em música, ao utilizar essa concepção de sublime para a abordagem do pós-modernismo musical junto com toda problemática da incredulidade nas metanarrativas, tem de se haver, certamente, com o embaraço dessa transposição, tanto em termos de correspondência dos termos quanto em termos de suas respectivas pertinências, visto que o foco de Lyotard recai sobre as artes visuais e a literatura.

Pode-se tentar, portanto, retirar da ideia da incredulidade nas metanarrativas uma resposta que satisfaça a necessidade de entendimento do pós-moderno em arte e, neste caso específico, em música. Isso ocorre pela aliança estabelecida com a reflexão sobre a diferença entre sublime e belo, possibilitando o reconhecimento da autonomização da obra musical junto com a valorização do sublime e junto da recusa da *mimésis* realista. Malpas afirma que, tanto quanto a noção de paralogia, outras noções possuem força desestabilizadora de sistemas, o que possibilita sempre uma analogia com o efeito que a paralogia exerce na formulação científica. Lyotard escreve:

> É preciso imaginar um poder que desestabilize as capacidades de explicação e que se manifeste pela promulgação de novas normas de inteligência ou, se se preferir, pela proposta de novas regras do jogo de linguagem científica que circunscrevem um novo campo de investigação. (2003, p.122)

O "poder que desestabiliza a capacidade de explanação é central para o pensamento de Lyotard e ganha diferentes formas em seu texto", podendo ser "ligado a termos como 'diferendo', 'sublime', 'signo' e 'evento'" (Malpas, 2003, p.31).

As metanarrativas, essas narrativas de alta ordem que referenciam outras narrativas, agrupam em torno de si não somente os jogos de linguagem da verdade ou da ética, mas também o da estética. Somados aos critérios de verdade e de justiça, os critérios da arte sofrem as consequências da fragmentação das metanarrativas. Independentemente do juízo estabelecido atualmente sobre essa teoria, é inegável sua influência e irradiação por todos os setores nos quais a pretensão de entendimento do pós-moderno existe. Reconhecer o modo como o saber musical se reporta a essas metanarrativas e como a condição de incredulidade a elas conferida influencia o fato musical pós-moderno são as metas dos próximos capítulos.

2
Abordagens do pós-moderno em música

As metanarrativas e o modernismo musical por meio do puramente musical

Como demonstrado no capítulo anterior, o pós-modernismo, enquanto condição cultural contemporânea, é marcado pela incredulidade nas metanarrativas de legitimação do saber. A metanarrativa especulativa e a metanarrativa da emancipação perderam a capacidade de aglutinação dos diversos saberes e instituições sociais em torno da empreita do conhecimento absoluto e da liberdade absoluta. A incapacidade de aglutinação gera o aspecto fragmentário da pós-modernidade, na qual os saberes possuem legitimidade dentro de suas próprias regras de jogo sem a necessidade de se reportarem a uma metarregra. Em fins do século XIX, já se reconhecem as rachaduras do edifício metanarrativo, enquanto a intelectualidade do início do século XX possui um sentimento de nostalgia dessa unidade perdida, conforme o exemplo da geração de intelectuais vienenses do período.[1] Lyotard percebe que, dentro desse contexto,

1 Sobre o pessimismo desencadeado pela crise da legitimação, Lyotard escreve: "Este pessimismo é o mesmo que alimentou a geração do princípio do século

Wittgenstein se destaca por "não ter [se] alinhado do lado do positivismo que era desenvolvido pelo círculo de Viena" (2003, p.85-6).

O pós-modernismo instaura-se, de fato, quando o contexto tecnológico da informatização do pós-guerra permite o abandono da nostalgia da unidade e a proliferação da multiplicidade dos jogos de linguagem dos saberes, suplantando definitivamente a crença nas metanarrativas. A consequência da falta de um princípio totalizante de legitimação dos saberes, papel desempenhado na modernidade pelas metanarrativas, é a possibilidade de legitimação pela eficiência ou pela paralogia. No primeiro caso, os saberes tornam-se ameaçados pela homogeneização dos jogos de linguagem, estando essa busca pela eficiência fortemente vinculada ao pensamento sistêmico imposto pelos decisores do capitalismo. Essa não deixa de ser uma possibilidade latente de totalização. No segundo caso, a legitimidade da ciência de modo específico (considerada independente dos outros jogos de linguagem) está atrelada à busca pelos paradoxos desestabilizadores dos sistemas de explicação do mundo, como lances novos que obrigam a revisar suas regras de jogo. Deve-se lembrar que a ciência é considerada um subconjunto do conhecimento que, por sua vez, é um subconjunto do saber (2003, p.46-7). Em *A condição pós-moderna*, a formulação lyotardiana encerra-se nesse posicionamento ambíguo entre eficiência e paralogia.

Ao tratar de questões musicais, a transposição dessa formulação não ocorre de maneira direta. O próprio Lyotard, ao estender a noção de pós-moderno às artes, vê a necessidade de incluir uma noção inexistente em *A condição*: o sublime. Porém, antes de tomar essa via para a explicação do pós-moderno em música, é possível reconhecê-lo pela afirmação estandarte desta condição, a saber, a incredulidade nas metanarrativas. A passagem pelo conceito de sublime não deixa de ser elucidativa e desempenha papel importante na compreensão de algumas abordagens sobre o pós-moderno e a música. No entan-

---

em Viena: os artistas Musil, Krauss, Hofmannsthal. Loos, Schoenberg, Broch, mas também os filósofos Mach e Wittgenstein". (2003, p.85)

to, ela é uma resultante posterior de uma ideia mais geral contida nas análises das metanarrativas, quando se olha o pós-modernismo e as explicações de Lyotard a partir de *A condição*. O exame dos critérios artísticos (como dos científicos e políticos) deve levar em consideração o mesmo pano de fundo sobre o qual a sua negociação constante se realiza, o vínculo social. Portanto, a compreensão das afirmações sobre o sublime necessita, anteriormente, da compreensão da incredulidade nas metanarrativas decorrente da heterogeneidade dos jogos de linguagem negociados a partir das comunidades de sabedores (jogadores).

Mediante tal posição, torna-se necessário compreender qual relação o modernismo musical mantém com as metanarrativas de legitimação do saber apontadas por Lyotard como características do contexto do saber moderno. Para isso, uma definição mais clara do que se entende por modernismo musical torna-se necessária. E essa tarefa será feita tomando-se por base as definições encontradas nos escritos sobre o pós-moderno em música, possibilitando a compreensão dos pontos de ancoragem sobre os quais esses mesmos escritos estabelecem sua visão do pós-modernismo. Vejamos, primeiramente, como algumas das abordagens sobre o pós-moderno em música caracterizam a modernidade musical:

> A modernidade em música tinha correspondido evidentemente a certo número de movimentos – como o expressionismo em torno da Escola de Viena e o futurismo – que durante os anos 1908-1913 haviam lançado, com mais ou menos virulência, as premissas de uma arte pela qual os criadores se situavam dentro de uma atitude baseada no elitismo, no individualismo e no historicismo.
>
> [...] As palavras modernidade e vanguarda puderam, então [após a Segunda Guerra], ter por sinônimo Damstadt, onde se realizavam cursos e festivais depois de 1946. Boulez, que por vezes é designado como o emblema dessa vanguarda, escreveu em 1952, dentro de seu artigo "Schoenberg está morto", a profissão de fé modernista que, mais que autoritária, tornou-se célebre: "todo compositor é inútil fora das pesquisas seriais". (Ramaut-Chevassus, 1998, p.20)

O pensamento modernista em música, inaugurado por Debussy (Griffiths, 1994), buscava alguma aproximação com outras expressões estéticas, como a literatura e a pintura simbolista e realista. A maneira livre de Debussy utilizar as combinações harmônicas oriundas do sistema tonal abriu caminho para outras especulações, como a superposição de tonalidades (politonalidade ou polimodalidade), o uso de escalas alteradas em "modos de transposição limitados" (tons inteiros, octatônica), atonalismo, dodecafonismo e serialismo.

À época em que surgiram essas "técnicas", sua representação estética denotava a intenção de rompimento e superação do "passado tonal", mediante o uso de novas formas de organizar o material sonoro. Posteriormente, essa organização avançou sobre outros parâmetros musicais, culminando com o serialismo integral e com o uso de ruídos, esboçados pelos futuristas e realizados pela música concreta e eletrônica.

[...] O que é interessante para a delimitação da modernidade musical é seu gosto em direção ao *novo*. Esse é o sentimento de "moderno" que se poderia aplicar à música. (Salles, 2003, p.96-97)

Há a questão fortíssima da tradição moderna que se estabelece no período clássico-romântico e cuja ressonância se faz sentir por todo o século XX. Essa tradição está na base de reformulações radicais do pensamento musical do século XX, do atonalismo de Schoenberg [...] ao serialismo total de Boulez [...], do neoclassicismo de Stravinsky [...] à música eletrônica de Stockhausen [...]. Em todos esses compositores, é muito forte a ideia de *formalismo* musical, consolidado no período moderno [...] Até mesmo quando surgem as músicas eletroacústicas, no início dos anos de 1950, a música se mantém presa à tradição moderna. (Iazzeta, 2005, p.228, grifo nosso)

Historicamente, o modernismo musical inicia-se com o *Prélude à L'Après-midi d'un Faune* (1892-1894), de Claude Debussy. (idem, p.230)

Mais que um conhecimento de história da música, acústica e estética, harmonia e contraponto, a musicologia moderna ambiciona especificamente, mesmo positivisticamente, um projeto epistemológico. Seus métodos vão dos esquemas de análise formais estruturalistas (como a hierarquia de níveis [*Stufen*] ou linhas [*Ursatz/Urlinier*] de Schenker,

> culminando nas expressões precisas e matematicamente analisadas do alto modernismo teórico), até a tentativa de apanhado da teoria musical tradicional de Schoenberg culminando na sua própria teoria composicional modernista dos doze sons. (Babich, 2001, p.1-2)

> As formas modernistas de entendimento musical atribuem uma única autorreferencialidade para a música, interpretando-a [de forma] altamente opaca do ponto de vista extramusical. (Kramer, 1995, p.13)

> É decisivo retornar ao texto fundador da modernidade musical, o célebre *Do Belo Musical*, publicado por Hanslick em 1854, e ponto de partida não somente da estética estruturalista, mas também – o que é ignorado com muita frequência – do pensamento estruturalista, tal como lembrou Victor Ehrlich (1969, p.59 e 274) em sua obra a respeito dos formalistas russos. (Nattiez, 2005, p.117)

Os fragmentos de texto acima colocados carregam nomes e afirmações que se interconectam, formando um panorama da caracterização do modernismo musical por parte dos autores que tratam da questão do pós-moderno. Três vias de caracterização tornam-se evidentes:

1. A tentativa de delinear o período histórico do modernismo musical, apontando, inclusive, seus fatos e nomes fundadores (fatos e personagens com atuação compreendidos entre as décadas finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX).
2. A aliança entre as ideias de inovação musical, vanguarda e modernismo, ambos vinculados à superação tonal.
3. A relação esboçada entre uma estética formalista, o estruturalismo e o modernismo como formas de compreensão musical que, de certa forma, valorizam o puramente musical em detrimento de questões extramusicais.

A inauguração do modernismo musical é atribuída a diferentes nomes e fatos. Para Nattiez, o fato inaugural está ligado a Hanslick. Para Iazzeta e Salles, o fato está ligado a Debussy. Nesse caso, é per-

tinente retomar a diferenciação entre os termos modernidade, como um recorte temporal histórico, e o modernismo artístico, como um período caracterizável estilisticamente.[2] Nesses excertos, a separação não é rigorosa. Porém, é possível verificar que o que se entende por modernismo musical, começado na metade final do século XIX, é uma decorrência da construção conceitual desenvolvida pela modernidade histórica. Esse modernismo musical é, portanto, herdeiro da tradição musical clássico-romântica que, por sua vez, é integrante do contexto cultural da Idade Moderna, seguindo-se as divisões da história. Segue-se, portanto, uma linha evolutiva a partir das obras de Mozart e Beethoven (geração clássico-romântica), chegando até Debussy, Schoenberg e Stravinsky (entendidos por alguns autores como os primeiros representantes do modernismo musical de fato, em confusão com o início das vanguardas musicais), e continuando dentro do século XX, até nomes como Stockhausen e Boulez. Do ponto de vista da teoria musical, personagens como Eduard Hanslick (1825-1904) e Heinrich Schenker (1868-1935) não se vinculam diretamente à temática das vanguardas musicais. Porém, são importantes construtores do modernismo musical por conta da influência que exercem sobre as abordagens teóricas modernistas.

Em muitos casos, os termos modernismo musical e vanguarda musical se confundem. As vanguardas, nas artes de modo geral, podem ser entendidas como a radicalização do projeto moderno, ou seja, uma espécie de culminação do constructo intelectual da modernidade histórica. O surgimento dessas vanguardas é datado de fins do século XIX. Pode-se destacar a utilização do termo "moderno" na obra *O pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire, publicado postumamente em 1869. Considerado marco pela utiliza-

---

2 As publicações de Terry Eagleton e de Teixeira Coelho salientam a necessidade de operar com uma discriminação entre os termos moderno, modernismo e modernidade (Teixeira Coelho, s. d., p.13-20), e seus respectivos relativos pós-moderno, pós-modernismo e pós-modernidade. Pós-moderno é um adjetivo. Pós-modernismo refere-se a uma tendência relativa ao pós-moderno, a uma forma de cultura contemporânea. Pós-modernidade possui um significado periodicizante (Eagleton, 1998, p.7-9).

ção e conceituação do modernismo artístico, é um escrito altamente influente para os movimentos vanguardistas, revelando-se como germe da postura artística valorizada no século XX em direção "ao novo". Para os movimentos vanguardistas, a inovação desempenha um papel importante na evolução da linguagem artística na composição das características das obras próprias de seu tempo, a marca da temporalidade na história das obras. No caso específico da vanguarda musical, a superação da tonalidade constrói uma linha evolutiva importante como guia da inovação. E os nomes de compositores como Debussy (o fundador do modernismo musical segundo Iazzeta e Salles), Stravinsky, Schoenberg, Stockhausen e Boulez são os mais citados e arrolados na lista de compositores modernistas.

É notável que, em diversos casos, é traçada uma associação entre uma estética formalista, a abordagem musical schenkeriana, a teoria estruturalista e a musicologia moderna. Hanslick,[3] autor de *Do Belo Musical* (1854), fundou o que se convencionou chamar de teoria formalista da música, tornando-se um guia para a abordagem estética da música no século XX. Schenker desenvolveu um método de análise musical no qual propõe a separação das estruturas de uma obra em três níveis, um superficial, um intermediário e um profundo. Sua abordagem da análise é um importante pilar para o pensamento, chamada de "ideologia do organicismo" por Joseph Kerman (1987, p.83), ou seja, uma ideologia de valorização da obra musical como um todo orgânico coerente e autônomo. O que os críticos das formas modernas de entendimento musical apontam é que, aliados à teoria estruturalista, organicismo e formalismo determinam o modo como a modernidade compreende a obra musical pela valorização de seu aspecto "puramente musical" em detrimento das questões entendidas como extramusicais.

Essas três vias de compreensão (tempo histórico pós-Revolução Industrial; tradição/inovação/vanguardas; organicismo/estruturalismo/formalismo) resumem bem os caminhos pelos quais as teorias

3 A respeito das especificações teóricas de Hanslick, ver a obra *O romantismo e o Belo Musical*, de Mario R. Videira Jr.

do pós-moderno em música descrevem e interpretam o termo no qual o pós-moderno se referencia, o moderno musical. No entanto, apesar da reconhecida importância da teoria lyotardiana, nenhuma dessas descrições revela de forma direta a relação existente entre o modernismo musical e as metanarrativas (da especulação e da emancipação) de legitimação do saber. A incredulidade nas metanarrativas aparece, em geral, como uma qualificação da condição cultural contemporânea. Aludem a essa condição, de forma a relacioná-la com as questões musicais, os autores Ramaut-Chevassus, Derek Scott, Friedmann Sallis, Francis Dhomont e Andrew D'ell Antonio. Mas uma identificação subjacente das metanarrativas no pensamento musical moderno, necessária à compreensão do pós-modernismo musical, não é traçada de forma direta e consistente. Como as tradições da vanguarda, da inovação, do formalismo, do estruturalismo e do organicismo se relacionam com a busca pelo conhecimento absoluto ou pela liberdade absoluta? A música participa dessa empreita do saber sob a égide da filosofia (pois deveria participar caso se aceite a proposta de Lyotard para a compreensão do pós-modernismo) em busca do progresso do conhecimento? Como o modernismo musical e a vanguarda artística se relacionam no tempo com a credulidade ou com a incredulidade nas metanarrativas?

Enrico Fubini e Carl Dahlhaus fornecem bases para que se possa aproximar as metanarrativas descritas por Lyotard de noções e conceitos fundadores da modernidade musical, aos quais os teóricos do pós-moderno em música se referem. Para traçar essa associação, é necessário lembrar que, segundo Lyotard, o momento de formulação mais satisfatória das metanarrativas e de maior credulidade na sua capacidade de aglutinação das diversas áreas do saber é aquele no qual encontramos as obras dos filósofos do idealismo alemão e o momento político do pós-Revolução Francesa. A trama enciclopédica, à qual Lyotard se refere, amarrada pela metanarrativa especulativa, é sistematizada pela obra de Hegel e fornece as bases do modelo organizacional da universidade de Berlim, tal como idealizada por Humboldt (2003, p.68-78). E a compreensão dessa sistemática hegeliana envolve o entendimento do papel atribuído à música no

contexto filosófico do início do século XIX, conforme esse período de grande formulação das metanarrativas. Qual seria o papel da música nessa trama enciclopédica característica da crença na especulação em busca do absoluto?

Para a filosofia do início do século XIX, a música se revelava a senhora das artes. Essa mudança torna-se compreensível visto que a virada do século XVIII para o XIX marca o momento em que as definições filosóficas da beleza deixam de se pautar pelo belo natural em busca de uma definição do belo artístico, criado pelo homem. É notável como, na abertura de *Estética – A Ideia e o Ideal*, Hegel afirma ser a estética "a filosofia, a ciência do belo e, mais precisamente, do belo artístico, pois dela se excluiu o belo natural" (1999, p.27). Videira, ao expor o pensamento hegeliano a respeito do belo artístico, escreve:

> Hegel atribui um alto posto às artes em geral, no âmbito de seu sistema filosófico. Para ele, a arte é uma figura do Espírito Absoluto, à qual se seguem a Religião e a Filosofia. Assim, Hegel [...] considera que o belo artístico está acima da natureza, pois "a beleza artística é a beleza *nascida e renascida do espírito*", logo, nele estão presentes espiritualidade e liberdade. (2006, p.81, grifo do autor)

Nessa afirmação podemos encontrar indícios de como a arte se vincula com as noções de especulação e de liberdade por meio da "espiritualidade" e da "liberdade" acima citadas. Mais adiante, Videira afirma que, "para Hegel, importa compreender a arte como resultado do percurso que o espírito percorre", ressaltando-se que a definição de espírito utilizada pelo autor é aquela fornecida em *Fenomenologia do Espírito* (1999), segundo a qual o espírito é "a essência efetiva e viva", "a essência absoluta real que a si mesmo se sustém" (idem, p.81-3). Portanto, o pensamento hegeliano sobre arte está incluso no mesmo sistema filosófico ao qual Lyotard se refere ao descrever as metanarrativas de especulação e de emancipação, de forma que a arte também depende da noção de espírito especulativo que orienta, no aparato metanarrativo, todo tipo de saber.

A música, a arte que encontrou maior dificuldade em ser normatizada a partir da estética de imitação da natureza e da doutrina dos afetos, livre da obrigatoriedade de imitar a natureza ou simplesmente representar os afetos, assume um papel preponderante na produção do belo criado pelo homem. A respeito dessa geração de pensadores do início do século XIX e de seus continuadores românticos, podemos destacar os comentários de Fubini:

> O grande interesse pela música que emerge na cultura romântica pode reconhecer-se pelo lugar que os grandes filósofos lhe reservaram nos seus sistemas: Hegel, Schelling, Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche etc. consideram a música um elemento essencial e integrante do seu sistema especulativo e estético. (2008, p.124)

O que Fubini coloca nessa passagem é a importância atribuída à música pelos filósofos românticos, importância iniciada com o ímpeto "iluminista" de valorizá-la como "linguagem autônoma dos sentimentos" (idem, p.123). Em inícios do século XIX, essa valorização (exemplificada por textos de Hoffmann, Stendhal, Wackenroder e Mendelssohn) enfoca a "assemanticidade da música", motivo de sua desvalorização perante as outras artes no classicismo racionalista: "O esforço dos românticos vai no sentido de encontrar um espaço expressivo próprio da música, graças ao qual essa encontra não somente uma diferenciação, mas também um privilégio face às outras artes" (idem, ibidem).

Joseph Kerman descreve o mesmo momento salientando o interesse que a história da música (mais especificamente da música da Bach, Haydn, Mozart e Beethoven) despertou em início de século XIX. Dentre os críticos musicais citados por ele está o nome de E. T. A. Hoffmann, nome importante para a tendência que se firmaria posteriormente, chamada por Kerman de "ideologia do organicismo", na qual a figura de Schenker está incluída. Esse novo "interesse na história da música foi acompanhado de uma nova posição na hierarquia das artes, sob o termo recém-cunhado de 'estética'" (1987, p.82). Aí Kerman se refere ao recente surgimento do domínio da estética

na obra de Alexander Baumgarten. Com isso, ele assinala um momento de entrada do estudo das artes no cenário de uma compreensão maior do conhecimento sob a regulamentação da filosofia, além de destacar, também, a forma como esse momento lança as bases da valorização da música pura. Kerman afirma:

> A música foi considerada em si própria como estrutura autônoma de som, e não como um complemento da dança ou da liturgia, ou de textos líricos ou dramáticos. E a música foi valorizada não apenas por ser agradável e comovente, mas porque era entendida como a manifestação do sublime. (idem, 82)[4]

É de interesse reparar que a conjuntura filosófica sob a qual Lyotard reconhece o grande momento de formulação das metanarrativas, o idealismo alemão – e de uma forma mais ampla todo o romantismo europeu –, é também a conjuntura que permite essa revalorização musical pela compreensão de que a música possui alguma característica *sui generis* em relação às outras artes e de grande importância nesse sistema "especulativo e estético" (Fubini, op. cit., p.125). E, mais especificamente sobre Hegel, Fubini escreve:

> No sistema hegeliano das artes, a música [...] ocupa um lugar bem definido. A *ideia* manifesta-se nas artes como forma sensível, mas na música a forma sensível é superada e, como tal, transforma-se em pura interioridade, em puro sentimento. A música é, portanto, no sistema hegeliano, a revelação do absoluto na forma do sentimento. Contudo, a principal função da música não é exprimir os sentimentos particulares, mas sim revelar ao espírito a sua própria identidade, "o puro sentimento de si próprio", graças à afinidade da sua estrutura com a do próprio espírito...
>
> As análises de Hegel sobre a temporalidade da música constituem de longe a parte mais interessante sobre da sua estética musical e virão a ser retomadas pelo pensamento formalista. (idem, p.125)

---

4 Digna de nota é a relação entre a autonomia da música, assemanticidade e sublime estabelecida por Kerman.

A partir do que Fubini coloca, não se pode deixar de observar que a filosofia construída sobre a narrativa especulativa trata a música de maneira peculiar. Ainda confusa com a estética do sentimento, a abordagem sobre música dos filósofos românticos já possui uma predisposição à abordagem formalista de Hanslick, pois, além de seu privilégio perante outras artes como expressão mais próxima da *ideia*, a música não representa os sentimentos individuais, particulares dos sujeitos individuais, e sim o "puro sentimento de si próprio". Os românticos reservaram um espaço para a música dentro de seu projeto de pensamento ao dotá-la de capacidade especulativa, entendendo-a como uma manifestação do "absoluto em forma de sentimento", como uma "interioridade ressoante". Vale observar que, mesmo mantendo-se certa relação com a estética dos sentimentos, essa postura abre caminho para a identificação das especificidades da música, do seu caráter peculiar fundado na assemanticidade, ou seja, do que é puramente musical.

Mas esse passo da música em direção ao reconhecimento da importância de seu caráter peculiar dentro de um sistema filosófico não se faz sem alguns pontos de grande polêmica e aparente contradição. No caso de Hegel, a polêmica instaura-se em torno da seguinte questão: qual seria a produção musical considerada na realização de seus apontamentos sobre música? Dahlhaus destaca a rejeição feita por ele à "música absoluta" como "'vazia e desprovida de significado'" (2003, p.71). É notável como Hegel, segundo Dahlhaus, desconfia da dimensão puramente musical como um lado interessante apenas para o conhecedor musical e de pouco interesse artístico humano. "A Filosofia hegeliana da música [...] está marcada pela desconfiança de que a emancipação da música e da alma, que no 'puro ressoar' se retira para si, se transmude em desolação" (idem, p.73-4). O que não se deve confundir nessas afirmações é o juízo feito por Hegel a respeito da música, de seu caráter peculiar, e o tipo de produção considerada por ele, vocal ou instrumental. Tanto na música vocal quanto na música instrumental, a delimitação do terreno do puramente musical tem grande importância do ponto de vista de sua assemanticidade:

> Não é a diferença entre música vocal e instrumental que é decisiva – embora o interesse de Hegel incida, antes de mais nada, na vocal –, mas o aparecimento ou ausência de um teor de conteúdo: de uma substância que um texto também não pode expressar exaustivamente, mas apenas sugerir, de modo que assim permaneça espaço para a música. (idem, p.73)

No entanto, essa mesma característica peculiar, motivo de colocação da música como ocupante de um lugar distinto dentro da estética hegeliana, é a responsável pela ameaça de seu isolamento e de seu desligamento de todo o sistema das artes e do interesse artístico mais geral da humanidade. A questão que subjaz a essa polêmica é a seguinte: qual o limite entre a emancipação a partir da valorização do puramente musical e a perda de seu interesse diante da sua vacuidade de significação? A resposta de Hegel é dada no momento em que ele atribui ao "simples interesse pelo elemento puramente musical" um "lado que é assunto apenas de conhecedor", ou seja, o interesse apenas do especialista musical (idem, p.72). O que se evidencia é que, tal qual a sua desconfiança da capacidade de acesso à verdade pelas ciências positivas dentro de seus domínios específicos, existe, também, uma desconfiança da capacidade de interesse artístico restrito ao elemento puramente musical. Assim como as ciências positivas, a emancipação total do puramente musical se restringiria ao reduto de especialistas. Tanto as ciências positivas quanto as artes, e dentre elas a música, têm seus interesses particulares que só se tornam universalmente interessantes na medida em que se encontram amarrados por um interesse comum maior balizado pela filosofia. Autonomia da música significa, portanto, autonomia enquanto produção do Espírito. Como saberes independentes, tanto ciências positivas quanto a música são incapazes de revelarem completamente o tal Espírito.

Essa condição da filosofia hegeliana da música, como exemplo de filosofia romântica, mostra que as metanarrativas, no seu papel de baliza dos saberes, mesmo quando identificam uma peculiaridade estética no puramente musical, ainda o relacionam a um sistema geral que considera todas as outras artes e todos os saberes orienta-

dos por critérios comuns (generalização). A estética musical não ganha independência do sistema filosófico mais amplo, não se podendo reconhecer uma estética musical específica com consistência. Tanto a arte musical quanto a especulação sobre seus critérios de beleza fazem parte da trama enciclopédica dos saberes, na qual o discurso da busca da verdade absoluta tem primazia. A estética é apenas uma para todas as artes, reportando-se ao reconhecimento de um momento poético anterior às manifestações artísticas particulares. A metanarrativa especulativa, fazendo justiça a sua designação da alta ordem expressa pelo prefixo *meta*, permite, portanto, a constatação desse domínio do puramente musical e atribui-lhe importância. Ela impede o isolamento completo do puramente musical, pois delimita seu interesse universal conectando seu interesse particular com o edifício enciclopédico.

O legado do idealismo,[5] como o do próprio Hegel, persistiu na história da filosofia e da estética com grande credibilidade até os tempos atuais. Mas a ocorrência de grandes e importantes divergências quanto ao grande sistema filosófico por eles desenvolvido já aparece em meados de século XIX. E prova disso é a multiplicação das ciências e a explosão de novos limites disciplinares nas ciências positivas, o que está vinculado à perda da capacidade do sistema filosófico em balizar os critérios de verificação dessas ciências nas suas pragmáticas particulares. A desconfiança em relação à capacidade das ciências positivas atingirem a verdade absoluta já era visível na obra de Hegel, conforme observa Lyotard e já comentamos no capítulo 1.

A emancipação dessas ciências significou o início do colapso de seu sistema filosófico e da aglutinação das disciplinas no edifício en-

---

5 Videira destaca, além da filosofia de Hegel, o papel importante da filosofia da música de Schopenhauer no pensamento romântico (2006, p.86-91). Para Moosburguer, o conceito de Espírito (*Geist*) em Hegel e o conceito de Vontade (*Wille*) em Schopenhauer podem ser compreendidos "como duas formas opostas e complementares de interpretação do 'em-si', herdado da crítica de Kant" (2008, p.1). Esse parentesco entre Vontade e Espírito, apesar das oposições entre eles, faz com que a filosofia da música de Schopenhauer tenha certa irmandade dentro da produção romântica em relação à estética hegeliana.

ciclopédico da especulação (idem, p.79-86). No caso da música, outro dado torna-se importante. A abordagem musical feita pelos autores da filosofia idealista, o que se chama de "estética romântica", por mais que garantisse uma zona de privilégio ao puramente musical, é acusada, pelos especialistas, de ser uma estética de "diletantes e incompetentes", ou seja, de não peritos (Fubini, op. cit., p.130). Algo sugeria o aparecimento de abordagens valorativas do puramente musical munidas de conhecimento de perícia nos domínios da linguagem dessa arte. Correlato no tempo histórico da emancipação das ciências positivas é o surgimento, ou ressurgimento, de um espaço científico de conhecimento musical e de uma estética musical apoiada nos modelos das ciências naturais. Há uma analogia entre emancipação das ciências e emancipação musical perante as metanarrativas.

Em meados do século XIX, em meio à crítica dos especialistas musicais à estética romântica, surge a obra de Eduard Hanslick, *Do Belo Musical* (1854). Segundo Fubini, "o discurso do crítico boêmio [Hanslick] é animado por um espírito de objetividade científica", no qual o "estudo do belo, se não quer tornar de fato ilusório terá de se aproximar do método das ciências naturais" (idem, ibidem). Escreve Videira: "o estabelecimento de um caráter científico para as pesquisas no âmbito da estética musical e a afirmação da *autonomia* da obra de arte musical podem ser consideradas os principais objetivos do ensaio *Do Belo* Musical." (2006, p.165). A doutrina de Hanslick, explicada resumidamente para o que interessa aqui, rejeita a possibilidade de que a música possa, de qualquer forma, exprimir sentimentos. O conteúdo da forma musical é, para ele, a própria música, e esta só mantém relação com os sentimentos no nível da analogia possível entre seus movimentos. Voltemos a Videira:

> Hanslick empreende uma crítica severa à concepção que considerava a música a partir do ponto de vista do efeito. [...] Na realidade, suas críticas atingem um leque muito mais amplo que vai desde a concepção de música como imitação da natureza, passando pela representação e expressão dos sentimentos por meio da música, pelo problema da relação entre música e linguagem, até o problema da ópera e da *obra de arte*

> *total* wagneriana. Mais do que somente provar a insuficiência das concepções que estabeleciam os sentimentos como conteúdo da música, Hanslick busca "fornecer as ferramenta" para a reconstrução desse belo musical esteticamente autônomo. Contra as acusações de que música seria apenas um prazer dos sentidos, "mais fruição do que cultura", Hanslick procurará consolidá-la como produção da Razão, como um "trabalho do espírito em material apto ao espírito. (idem, p.165)

Os sentimentos não são movimentos formais musicais nem são imitados pela música, enquanto os movimentos psíquicos passíveis de analogia com os movimentos musicais não são a totalidade dos sentimentos. Isso relega o puramente musical à categoria de forma pura, abstrata, e abre a prerrogativa à compreensão científica do fenômeno sonoro musical. Além do mais, essa visão veda a possibilidade de atribuição de significado definido à música, impedindo seu paralelo em relação à linguagem:

> Se a música não remete para algo fora de si [como queria provar Hanslick], quer dizer que sendo significativa, esgota dentro de si os seus significados. É impossível que sobreviva qualquer analogia entre música e linguagem. (Fubini, 2008, p.131)

O que se torna notável a partir dessa incapacidade de acesso entre linguagem e música é a crença de que a linguagem comum não é capaz de atingir a verdade da música. Tornou-se necessário, a partir desse momento da reflexão estética, valorizar a iniciativa de criação de modos e modelos específicos de tratamento da verdade musical, uma terminologia do saber científico musical, processo correlato ao movimento científico positivista descrito por Lyotard no contexto da deslegitimação. Essa necessidade de abordar o belo musical captando a sua especificidade está na base da emancipação da ciência da música em um período histórico no qual o discurso científico ainda exercia grande influência sobre os outros saberes, a despeito da erosão de seu discurso metanarrativo de legitimidade. Não nos cabe avaliar o grau de influência do positivismo na obra de Hanslick. Porém, sobre uma possível aliança entre formalismo e positivismo na

construção das abordagens musicais posteriores a esse período, Fubini escreve:

> Alguns pontos salientes no pensamento de Hanslick (em particular, a atitude analítico-científica, especializada, antiliterária) anunciam uma fase absolutamente nova dos estudos musicais...
>
> A obra de "cientifização" dos estudos musicais, na esteira do movimento filosófico do positivismo e do pensamento de Hanslick, mudou, no espaço de poucas décadas, o horizonte do pensamento musical, orientando-o para novos interesses e novos campos de estudo. (idem, p.131)

Apesar da distância tomada da estética hegeliana, Hanslick carrega algumas heranças do hegelianismo, como observa Dahlhaus:

> Na sua estética, "forma" é algo de análogo a "ideia" musical, e Hanslick define o termo "ideia", apoiando-se diretamente em Visher e, de modo indireto, em Hegel, como "o conceito presente, de modo puro e sem imperfeição, na sua realidade". (2003, p.80)

Nas considerações finais de *O romantismo e o Belo Musical* (2006), Videira pondera de forma precisa as relações que Hanslick mantém com os pensadores românticos, tais como suas discordâncias em relação às ideias de Hegel e a importância que Wackenroder, Tieck e Hoffmann desempenham na fundamentação de alguns aspectos do seu ensaio (2006, p.171-81). A própria utilização dos termos "autonomia" e "espírito" denotam a herança de uma terminologia bastante comum nos domínios do idealismo, comum, portanto, aos sistemas das metanarrativas. Ao mesmo tempo em que essa nomenclatura traz certa proximidade, pode-se observar que as acepções hanslickianas de termos comuns ao sistema hegeliano são de uma ordem diversa da de Hegel. Esse é o caso da sua abordagem do conceito de Espírito[6] e, sem dúvida, da sua noção de autonomia também. Essa estética

6 Para maiores esclarecimentos sobre as diferenças entre a noção de espírito em Hegel e em Hanslick, ver Videira (2006, p.172)

chamada de "formalista", e que poderia ser caracterizada como "estética do especificamente musical", caso se tentasse lhe fazer justiça, conforme observa Dahlhaus, foi altamente influente para o desenvolvimento da ciência da música que se originou a partir do século XIX (2003, p.83). A *Musikwinssenchaft*, ou ciência da música, possui um termo correlato francês: *musicologie*. Eles estão na base da utilização moderna do termo musicologia, conforme descreve Joseph Kerman. Fubini identifica bases desta ciência da música em Helmholtz e Hugo Riemann, listando uma série de autores encontrados ao longo do século XIX até século XX que atuam como continuadores da ciência da música influenciada pelo formalismo: Carl Stumpf, Géza Révész, Enest Kurth, Robert Francès, Abraham Moles, Carl Seashore, Jules Combarieu, Sidney Finkelstein, Ivo Supicic, Galvano Della Volpe e Zofia Lissa. O positivismo na musicologia pode ainda ser acrescido de uma série de outros nomes fornecidos por Kerman. Videira escreve:

> Por meio da análise do ensaio *Do Belo Musical*, podemos concluir que ele revela uma dupla face: por um lado, Hanslick revela-se tributário de alguns aspectos da reflexão estética do final do século XVIII e princípio do XIX, bem como do pensamento romântico alemão, como já mencionados anteriormente; por outro, sua crítica contundente à "estética dos sentimentos" constituiu-se não apenas numa poderosa arma de ataque à estética musical de seu tempo, mas acabou também por converter-se na vertente de seu pensamento que maior influência exerceu sobre o pensamento estético musical do século XX. (2006, p.182)

O formalismo exerceu, portanto, influência em outros domínios do pensamento musical do século XX aparentemente desligados do positivismo, como é o caso das vanguardas musicais e do estruturalismo. Dentre os compositores influenciados por Hanslick estão Webern, Stravinsky, Busoni e Varèse. O caso de Stravinsky torna-se notável diante do quadro proposto por esse trabalho, por causa da dificuldade em estabelecer as diferenças entre ele e a música pós-moderna. Essa dificuldade reside no fato de que muitos composito-

res do pós-modernismo musical utilizam procedimentos técnicos composicionais já encontrados em Stravinsky. Dito de outra maneira, Stravinsky adianta tais procedimentos técnicos. Sem adentrarmos a questão do exame das possíveis diferenças dessa utilização entre Stravinsky e os pós-modernos, a vinculação do primeiro ao formalismo contribui fortemente para diferenciá-lo do pós-modernismo.[7] Fubini, Nattiez e Videira reconhecem a influência do formalismo de Hanslick na obra e na reflexão musical de Igor Stravinsky. Videira aponta a entrevista realizada por Robert Craft, na qual o compositor russo afirma: "o que me choca, no entanto, é a descoberta de que muita gente pensa abaixo da música. Ela é meramente alguma coisa que lhes recorda outra coisa qualquer – uma paisagem, por exemplo" (Stravinsky & Craft apud Videira, 2006, p.182).

Nattiez traça uma linha de influência de Hanslick e da estética formalista sobre os formalistas russos, entre os quais o nome de Roman Jakobson se destaca. Para Nattiez, "a abordagem científica de Jakobson, em si, nada mais é do que a teorização de um posicionamento estético essencialista a respeito da 'natureza' do Belo poético e musical" (2005, p.137). Ele acrescenta, a partir dessa correlação, a afirmação de que o pensamento de Stravinsky teria se formado nessa "atmosfera intelectual", citando a célebre frase do compositor russo na qual ele afirma: "considero que a música, por sua própria essência, é incapaz de exprimir o que quer que seja: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenômeno da natureza etc. A expressão jamais foi um propriedade imanente da música" (apud Videira, op. cit., p.137). Mediante breves descrições das ideias de Giséle Brelet a respeito da criação e da temporalidade musical, Fubini

7 A simples adesão ao formalismo não implica uma impossibilidade de ser pós-moderno. No entanto, veremos mais adiante como a musicologia pós-modernista se apoia em uma superação do formalismo para sua proposição pós-moderna. Essa tendência, como veremos, é acompanhada por muitos compositores do pós-modernismo e sugere a colocação de que o formalismo de Stravinsky é um dos vetores que atuam em uma identificação maior deste com o modernismo em contraposição aos seus procedimentos técnicos que convidariam a pensá-los como um adiantamento do pós-modernismo.

a inclui como uma herdeira da tradição formalista e salienta a importância por ela concedida a Stravinsky como "a encarnação de seu ideal de música como pura temporalidade" (2008, p.141). O elo entre formalismo, estruturalismo, cientificismo[8] e vanguarda é, dessa forma, traçado no sentido de reconhecer grandes zonas de intersecção entre eles na constituição de uma abordagem musical moderna.

Outra perspectiva próxima dessas concepções é o organicismo, descrito e analisado com maior ênfase por Kerman. Segundo ele, ao tratar da música de Beethoven, Hoffmann compara a unidade técnica nela encontrada com a unidade de um organismo. Daí o nome "ideologia do organicismo" atribuído por Kerman (1987, p.83) às abordagens que tentam priorizar o caráter de coerência técnica total das obras musicais, adjetivado de maneira muito eficiente pela palavra "orgânica". Nessa mesma esteira dá-se a entrada da disciplina "teoria e análise" nos conservatórios, durante o início de século XIX, com o objetivo de disseminar a compreensão sistemática de como essas obras orgânicas funcionam. Herdeiro da concepção orgânica é o modelo de análise musical de Schenker, habitante da mesma Viena de Schoenberg e do positivismo do início do século XX descrito por Lyotard.

Estética formalista, estruturalismo, ideologia do organicismo, cientificismo das abordagens musicais e vanguarda são os termos sobre os quais a maior parte dos teóricos do pós-modernismo musical deitaram suas análises e preocupações, entendendo-os como vias tanto de caracterização do modernismo como de compreensão da

8 Designamos por cientificismo a influência do modelo das ciências naturais como forma de acesso ao conhecimento da natureza em si de qualquer objeto. Muitas vezes, na bibliografia utilizada para este livro, esse tipo de influência é designado por positivismo. No entanto, não é, aqui, possível nos determos na verificação mais específica de identidade entre a filosofia positivista e a importação do modelo científico das ciências naturais realizado por algumas tendências do modernismo musical. Nas tendências nas quais esta influência for mais especificamente salientada por algum autor, usaremos o termo positivismo. Para as demais ocasiões e a fim de evitar confusões com a corrente positivista vienense, descrita por Lyotard, será utilizado o termo cientificismo.

mudança para o pós-modernismo. Esses termos comportam-se como focos do ataque da musicologia pós-moderna. Claramente, deve-se respeitar as peculiaridades das diversas tendências teóricas e das diferentes formas como as personagens da paisagem musical modernista se apoderam dessas tendências. No entanto, é inegável a existência de um caráter geral de época ligado a esses termos que desemboca no cenário da musicologia europeia e americana das décadas do pós-guerra – considerando-se todo o espectro de estudos realizados no âmbito das universidades e sobre os diversos tipos de produção musical – e nas vanguardas seriais e não seriais do mesmo período, considerando desde suas bases estéticas no século XIX, passando pelos processos de administração do material musical empreendido pelo serialismo integral, pelo advento da música eletroacústica, e chegando até a saturação dessas vanguardas em diversos movimentos de negação do determinismo na obra musical, como, por exemplo, a obra de Cage e a música intuitiva de Stockhausen.

Esse modernismo musical delimita-se em um período histórico que se inicia em meados do século XIX e se estende pelo século XX, com um momento culminante no pós-Segunda Guerra Mundial. Ele equivale apenas a um excerto de tempo do que se designa por modernidade histórica – história moderna a partir do Renascimento. Ele é correspondente a um contexto socioeconômico ligado às consequências da Revolução Industrial, como o pós-modernismo se ligaria a ideia de sociedade pós-industrial, ou terceira onda capitalista. Porém, o salto de entendimento com relação a essa diferença de periodização notada nas diferentes utilizações do temo moderno/modernismo é dado quando relacionamos o período do modernismo musical ao esquema das metanarrativas descrito por Lyotard. É oportuno lembrar que o esquema de Lyotard descreve três momentos: um primeiro momento de formalização máxima das metanarrativas encontrado no início do século XIX, no idealismo alemão e no pós-Revolução Francesa, chamado de moderno; um segundo momento, iniciado na metade final do século XIX e continuado na metade inicial do século XX, marcado pela decadência das metanarrativas, pelo colapso do sistema enciclopédico aglutinador das áreas

do conhecimento e pela nostalgia da unidade – exemplificada pelo positivismo vienense – ainda entendido como moderno; e um terceiro momento, cronologicamente reconhecível a partir do pós-Segunda Guerra, nomeado pós-moderno, caracterizado pelo descrédito definitivo atribuído às metanarrativas e desacompanhado da nostalgia da unidade do início do século XX.

Ao observar esses três momentos, nota-se que o modernismo musical – esse modernismo caracterizado pelo formalismo, pelo modelo schenkeriano de análise, pelo estruturalismo, pelas vanguardas e pela musicologia positivista – se identifica com o segundo momento descrito por Lyotard, ou seja, o contexto da deslegitimação, do positivismo científico e da nostalgia da unidade. Nesse contexto, semelhante ao processo de emancipação das ciências positivas, a produção musical – enquanto ciência da música ou enquanto arte dotada da peculiaridade do puramente musical – encontra sua legitimidade na sua própria pragmática, mas sofre da nostalgia da unidade fragmentada pela erosão das metanarrativas.

Seria, portanto, certo engano equiparar esses termos caracterizadores do modernismo musical diretamente às metanarrativas descritas por Lyotard. Eles podem se constituir como narrativas menores que ambicionam fornecer um caráter de grande narrativa e são, de certa maneira, consequências da crise das metanarrativas. São termos dotados de certa capacidade de totalização. Pode-se, com base nisso, afirmar que o modernismo musical, e em um âmbito mais generalizante, o modernismo artístico, é, desde seu início, uma manifestação indicial do declínio das metanarrativas modernas. Essa afirmação não está longe da interpretação feita por Walter Benjamin a respeito da obra de Baudelaire em comparação com a obra de Vitor Hugo. Benjamin identifica em Vitor Hugo a crença nas instituições políticas construídas a partir do pensamento democrático moderno, o que se traduziria por credulidade na metanarrativa de emancipação. Já a experiência Baudelariana com o desenvolvimento urbano e a postura do flâneur, tal como descrito por Benjamin, revelam, em uma geração de artistas posteriores a Vitor Hugo – caracterizado como romântico por Benjamin –, um modernismo decadente inaugurador das

vanguardas (1989, p.80-1). Disso decorre a afirmação de que os fundadores do modernismo artístico e musical identificado com as vanguardas já se encontram diante do contexto de deslegitimação do saber pelas metanarrativas, ou seja, diante da erosão do edifício enciclopédico. São manifestações modernas, porém, próprias do momento descrito por Lyotard como "nostalgia da unidade".

Em suma, o modernismo musical já assiste à modernidade em momento de crise nos sistemas das metanarrativas. Formalismo, estruturalismo, vanguarda, musicologia positivista, modelos schenkerianos, cientificismo são apenas radicalizações de um processo de fragmentação presente já no modernismo, porém, dotados da nostalgia da unidade narrativa da modernidade romântica. São, mesmo assim, modernos. Por sua vez, o pós-moderno, conforme Lyotard, instaura-se no momento em que a nostalgia da unidade narrativa moderna não é mais sentida. O que se quer demonstrar com essa associação é que a superação dessas correntes de pensamento musical características do modernismo é análoga à superação da nostalgia da unidade narrativa que abre caminho ao pós-moderno, portanto, à proliferação dos jogos de linguagem na sua perspectiva fragmentária. A condição pós-moderna não é apenas caracterizada pela incredulidade nas metanarrativas de legitimação dos saberes, mas também pela ausência de luto do fim dos sistemas totalizantes. A superação do formalismo, do estruturalismo, da vanguarda e dos modelos cientificistas de análise musical não é simplesmente o fim das metanarrativas. Ela significa, sobretudo, o fim do luto moderno e um clamor pela superação dessas correntes como superação das narrativas totalizantes. É oportuno, portanto, expor a maneira em que os autores das abordagens do pós-moderno em música descrevem a superação das correntes de pensamento dominantes no contexto do modernismo musical.

A incredulidade e o pós-moderno em música

Reconhecer a incredulidade nas metanarrativas, tal como Lyotard as descreve, quando a área de influência é a produção musical, exige a compreensão de como a valorização do puramente musical se altera diante da condição do saber contemporânea entendida como pós-moderna. Longe das metanarrativas que reservavam um lugar sob sua égide às peculiaridades da música, as fronteiras entre o puramente musical e o extramusical não se mantêm firmes na discussão musicológica a respeito do pós-moderno musical, ou mesmo na pesquisa em música que se qualifica como pós-moderna. Como em outras áreas do saber, o que o pós-modernismo supera não é somente a estrutura totalizante das metanarrativas, mas, também, a nostalgia quanto à sua existência. E nesse caso, isso significa a reavaliação, e por que não dizer a superação, dos legados formalistas, estruturalistas e vanguardistas, logo, modernistas. Ao examinar as vias de descrição da superação por parte dos autores das abordagens do pós-moderno em música, pode-se reparar com mais acuidade nos detalhes de tal mudança. Logo se percebe que essa mudança possui duas dimensões que se influenciam diretamente. Uma está mais ligada à produção musical de fato, ou seja, às obras, aos compositores, aos recursos técnicos etc. A outra está mais ligada à pesquisa em música, ou seja, ao que se fala, ao que se escreve e à reflexão sobre a música. Não existe uma fronteira clara entra essas duas dimensões que se complementam. Mas no primeiro caso, o que se coloca em foco é a própria arte musical, enquanto no segundo caso, o foco é o conhecimento sobre música (ciência da música, musicologia, pesquisa em música, crítica musical).

A obra *Musique et Postmodernité* (1998), de Béatrice Ramaut-Chevassus, dedica importantes passagens para demonstrar como o pós-modernismo musical se relaciona com a incredulidade nas metanarrativas. Referindo-se à *Condição,* ela afirma que "o livro de Lyotard produz o debate internacional e o estende para outras áreas" (1998, p.6), impondo a utilização do termo pós-modernismo e reconhecendo seus primeiros sintomas nos fins dos anos 1960. Outras

acepções do pós-modernismo que não a lyotardiana são utilizadas por Ramaut-Chevassus, como a visão de Habermas e de Vattimo. Em uma afirmação a respeito do fim da modernidade, três caracterizações desse fim destacam-se como formas de descrição do processo derradeiro do modernismo: "Esse fim da modernidade é, então, coligado com o 'fim das vanguardas', o 'fim da história' e a 'incredulidade nas metanarrativas', ou ainda, como fim dos sistemas totalizantes" (idem, p.8). Essa composição entre o fim das vanguardas, o fim da história e a incredulidade nas metanarrativas, aqui amarrados como fim dos sistemas totalizantes, a despeito das peculiaridades existentes entre essas teorias do "fim", é um composto único capaz de fornecer uma descrição da condição cultural contemporânea.

O fim das vanguardas, apoiado por Ramaut-Chevassus sobre os escritos de Luc Ferry e Jean Clair, está expresso pela saturação da busca pela inovação. As vanguardas "teriam ficado presas em uma contradição, a busca exclusiva de novidade e de expressão inédita, tanto que isso as conduziu a um gesto vazio de sentido, a uma inovação vã" (idem, ibidem). A certa altura do desenvolvimento das vanguardas, esse gesto inovador tornou-se uma reprodução dogmática do ideal de busca pela inovação, tornando-se um gesto "mecânico". Ramaut-Chevassus reproduz a posição de Luc Ferry, na qual a visão da vanguarda está baseada no individualismo, no historicismo e no elitismo, centrada na figura do artista como um visionário que, no seu gesto de afastamento do velho em direção ao novo, desvincula-se de seu contexto até o extremo de sua separação social em um estado de solidão (idem, ibidem).

O fim da história, baseado nas ideias de Vattimo, poderia ser mais bem descrito como fim do historicismo, ou seja,

> o fim do sentimento de um tempo percorrido como um eixo revelado por sucessões de novidades. Por esse encerramento da busca pela ruptura inovadora ganha força a ideia pós-moderna de "rememoração" e de "repetição de elementos do passado". Essa atitude, particularmente manifesta em arquitetura e em música, é também lida como uma forma de reação ou conservadorismo. (idem, p.9)

O fim das metanarrativas é apontada por Ramaut-Chevassus como uma consequência da crise da filosofia metafísica. Os trechos citados por ela para exemplificar o modo como Lyotard formula tal crise são os mesmos presentes na maior parte dos escritos dedicados ao exame dessas afirmações.[9] Ela define como "metanarrativa todas as visões globalizantes que legitimam um saber" (idem, p.10). O que surpreende, no entanto, é a forma como ela relaciona as afirmações de Lyotard com o domínio da arte em específico, afirmando que,

> no domínio das artes, que não são nem saber, nem narrativas, pode-se fazer aproximações [ao fim das metanarrativas] apenas por metáfora. As visões globalizantes tornam-se as linguagens e gramáticas comuns, os estilos, as formas e funções ou todo outro sistema, como o sistema serial ou pós-serial, que visa uma coerência totalitária. Essas visões globalizantes se dispersaram em "nuvens de elementos linguageiros" de diversas naturezas. (idem, ibidem)

A pós-modernidade pratica, portanto, a "pluralidade de estilos". O diagnóstico sobre essa pluralidade como manifestação da fragmentação dos sistemas totalizantes pode ser de grande acerto e a comparação com uma prática linguageira, termo emprestado de Lyotard, é oportuna.

No entanto, a afirmação de que a aproximação entre metanarrativas e música só se torna possível apenas por metáfora é um tanto quanto problemática e denuncia uma tendência equivocada na forma como alguns autores ligam uma ideia a outra. Primeiramente, deve-se verificar a exatidão do uso da palavra "saber" dentro dos esquemas argumentativos de cada autor. Quando se trata da obra de Lyotard, essa diferenciação é realizada da seguinte maneira:

---

9 A "incredulidade nas metanarrativas", o pós-moderno como uma condição cultural pertencente à "sociedade informatizada" e a utilização do termo no "continente americano" são trechos da obra *A condição pós-moderna* que são ostensivamente citados em obras que abordam questões sobre o pós-modernismo (Lyotard, 2003, p.11-5).

> O saber em geral não se reduz à ciência, nem mesmo ao conhecimento. O conhecimento seria o conjunto dos enunciados susceptíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos, que denotam ou descrevem objetos, com exclusão de todos os outros enunciados. A ciência seria um subconjunto do conhecimento. [...]
>
> Mas pelo termo saber não se entende somente, longe disso, um conjunto de enunciados denotativos, misturando-se nele as ideias de saber fazer, saber viver, de saber escutar etc. Trata-se, deste modo, de uma competência que excede a determinação e aplicação do mero critério de verdade e que se alarga às dos critérios de eficiência (qualificação técnica), de justiça/e ou felicidade (sabedoria ética), de beleza sonora, cromática (sensibilidade auditiva e visual) etc. (Lyotard, 2003, p.47)

A utilização do termo saber ao tratar da crise das metanarrativas de legitimação deve levar em consideração essa noção de saber como um espectro mais amplo em relação ao conhecimento e à ciência – esta atuando como um subconjunto do conhecimento. Se a visão de Ramaut-Chevassus a esse respeito estiver em conformidade com a de Lyotard, não há motivos para não considerar a arte e, consequentemente, a música como manifestações do saber. As competências do saber são também estéticas e não somente denotativas e narrativas.

Quando se trata de metanarrativas de legitimação do saber, lembrando o título original da obra de Lyotard, *La Condiction Postmoderne: Rapport Sur Le Savoir*, o domínio da arte está indubitavelmente inserido na discussão. Nota-se que a diferença é mesmo a da acepção do termo, já que os dois textos possuem origem francesa e utilizam a palavra "savoir" para tal designação. É certo que, quando Lyotard analisa a questão da legitimidade do saber, centra foco no que ele chama de saber científico. Porém, interpretar esse recorte como um atestado de que a discussão sobre as metanarrativas é pertinente apenas ao que diz respeito ao saber científico é não reconhecer a questão mais profunda colocada por ele, segundo a qual a exclusividade exigida pelo saber científico em relação aos outros saberes figura como a fundação do discurso de poder eurocêntrico em relação aos outros povos e também como característica principal de um momento histórico no qual esses saberes se subjugaram pe-

rante o discurso científico. O fato de que os saberes se reuniram sob a égide de uma metanarrativa não nega o fato de que o discurso científico possuiu certa primazia por seus mecanismos de prova e verificação. E mesmo as outras instâncias do saber, como é o caso da arte e da política, encontravam a sua valorização na medida em que se aproximavam do discurso científico. O que marca o reinado de uma metanarrativa é a reunião dessa articulação de saberes sob um princípio – especulação ou emancipação – presente no discurso filosófico e não no discurso das ciências naturais – ou positivas.[10] Mas a primazia da ciência positiva significa a erosão desse princípio filosófico.

Daí decorre outra questão: identificar os sistemas totalizantes musicais (organicismo, formalismo, escuta estrutural) como uma metáfora das metanarrativas é ignorar o fato de que a música também se encontrava sob a égide delas, como qualquer tipo de saber. E isso se faz notar pela compreensão de como o modernismo musical se funda a partir da estética romântica da autonomia da música. Não se pode confundir qualquer ideia de sistema totalizante com as metanarrativas específicas descritas pela teoria de Lyotard. O contexto no qual a ruína das metanarrativas é detectada não significa o fim do desejo de totalização por parte da intelectualidade de fins de século XIX e século XX. As ciências, já independentes do sistema especulativo idealista, diante da multiplicação de suas especialidades, ainda possuem, naquele momento, um desejo totalizador que influencia boa parte do que se diz em outros domínios do saber. Esse é o caso de muitas das concepções musicais modernistas que se imbuem do espírito das ciências naturais na definição das leis universais da manifestação sonora, na definição da beleza musical ou mesmo no acolhimento de uma ciência histórica positivista para a narração da saga emancipatória do puramente musical e de suas inovações. Essa concepção pode ser entendida como a busca de uma ciência autônoma da música. Portanto, seja como integrante de uma

10 Especulação e emancipação se traduzem como um objetivo último metanarrativo de todos os saberes e as ciências possuem, certamente, um lugar especial na empreitada de busca pela liberdade e pelo conhecimento absoluto.

concepção de saber mais ampla do que a ciência, ou como uma prática humana que assume o modelo científico em determinado momento histórico, a música não mantém apenas um relação metafórica com as metanarrativas. Os rumos, tanto da produção quanto da crítica musical, são, certamente, influenciados pela crença ou descrença nas metanarrativas.

Pode-se, no entanto, retomar as outras colocações de Ramaut-Chevassus quanto à manifestação do pós-modernismo em música de forma satisfatória. Sua premissa do vínculo metafórico da música com as metanarrativas não invalida suas observações sobre a aliança entre o fim das vanguardas, o fim do historicismo e o fim das metanarrativas. É pertinente, também, seu olhar a respeito da nova atitude para com o passado, da demanda por comunicabilidade e do gosto pelo ecletismo presente na pós-modernidade musical. É importante lembrar que tais ideias se referem ao universo da própria composição musical, pois esse é o foco de *Música da pós-modernidade*, como salienta Salles ao afirmar que "Ramaut-Chevassus escreveu um livro mais voltado à composição musical no pós-modernismo" (2005, p.128). Além dessas características mais gerais no âmbito da atitude do compositor pós-moderno, Ramaut-Chevassus elenca procedimentos técnicos orientadores da caracterização da música pós-moderna, conforme descritos de forma sucinta por Salles:

> São seis os procedimentos ou características que, no entender de Ramaut-Chevassus, podem estabelecer critérios para estudo e discussão do gesto composicional na música pós-moderna: 1. Melodia, 2. Repetição, 3. Simplicidade, 4. Colagem, 5. Retorno às diferenças nacionais/étnicas. (idem, p.128)

No parágrafo seguinte à apresentação de tal resumo, Salles continua:

> A autora [...] sugere uma interessante cadeia de relações entre autores que podem ser discutidos pelo uso comum de um mesmo procedimento, com enfoque composicional às vezes totalmente distinto.

> Stockhausen e Arvo Pärt, por exemplo, aparecem no tópico sobre reutilização de melodia. (idem, p.128)

Aqui se evidencia uma das maiores polêmicas em torno do pós-modernismo musical. Essa polêmica deriva do fato de que os procedimentos técnicos, por si sós, não são suficientes para estabelecer uma diferença entre uma música moderna e uma música pós-moderna. Stravinsky é outro exemplo de como um olhar simplista sobre tais procedimentos poderia resultar em uma indiferenciação entre a música moderna e a música pós-moderna. Salles conclui que "como uma definição de estilo, o pós-modernismo pouco tem a oferecer em relação à música contemporânea. Porém, o conceito é útil para articular muitas das principais questões sobre os rumos tomados pelos músicos desde 1950" (idem, p.234). E Ramaut-Chevassus formula uma definição mais satisfatória do pós-modernismo como "uma atitude e não um estilo" (1998, p.113).

A conclusão desses dois autores empenhados na busca do entendimento de uma possível música pós-moderna responde ao problema acima colocado, revelando que esse entendimento se situa em uma dimensão diferente das questões de procedimentos e técnicas composicionais. Fragmentos de obras clássicas, por exemplo, são encontrados nas obras de Stravinsky tanto quanto nas obras de Berio ou de Francis Dhomont. Mas não se pode deduzir, por isso, que a escuta pretendida pelos compositores desses fragmentos citacionais partilha da mesma perspectiva.

Já quando se evoca a esfera estética para o debate, podemos observar que, no caso de Stravinsky, a sua postura próxima ao formalismo musical o afastaria de uma possível identidade de sua atitude composicional com o pós-modernismo, conforme destacado anteriormente. Isso não impede uma averiguação das maneiras em que tais procedimentos técnicos se articulam com uma atitude moderna ou pós-moderna. Portanto, enfatizaremos, dentro da obra de Ramaut-Chevassus, esses pontos de cunho estético – vinculados ao que se pensa sobre música e não aos aspectos técnicos composicionais – de modo a articulá-los com a incredulidade nas metanarrativas.

Uma primeira característica da pós-modernidade é a sua nova atitude para com o passado, satisfazendo a necessidade de crítica ao historicismo moderno. A linha histórica (aquele "sentimento de um tempo percorrido como um eixo revelado por sucessões de novidades") é fragmentada e a rememoração livre é valorizada, uma rememoração que pode se dar em todas as direções espaciais e temporais (idem, p.9). Segundo Ramaut-Chevassus, essa rememoração está presente na prática citacional pós-moderna: "Um dos sintomas de abandono do espírito moderno é, então, em arquitetura e [em] música, dentro de uma dimensão muito concreta, a ressurgência marcada da prática citacional". A rememoração livre evocada pela prática citacional seria traduzida pela disposição e utilização dos "tesouros [...] sem a exigência de coerência cronológica ou temporal [...]. Ela resulta de uma *flânerie* pelos monumentos da cultura" (idem, p.12).

Esse aparente descompromisso na ordenação temporal cronológica das citações é uma oposição à organização histórica da técnica composicional que teria orientado muito da visão modernista a respeito da vanguarda e da inovação musical. Mas essas citações não podem ser a recuperação completa do passado, nem dos seus princípios de coerência, e sim uma atitude de "estilização", uma revisita irônica e "não-inocente", segundo a proposta de Umberto Eco (apud Ramaut-Chevassus, op. cit., p.12). Aqui, o que está em jogo é a citação como oposição à ideia de vanguarda como movimento histórico teleológico e progressista.

Outra característica da pós-modernidade é o gosto pelo ecletismo, decorrente da não hierarquização estilística resultante da crítica ao historicismo acima descrito. Se um progresso histórico nas técnicas de composição não é mais importante e não existe a cobrança de uma coerência histórica e contextual, a convivência de estilos anteriormente excludentes se torna possível. Nesse ecletismo inclui-se a aparição de "contextos, suportes e meios técnicos contemporâneos" que se associam aos não contemporâneos por "prestidigitação, por contradição, por provocação, por assimilação..." (idem, p.13). A respeito dessa superposição de referências, a autora escreve:

> A utilização de referências múltiplas pode ser lida de diferentes maneiras, em referência às diversas acepções do termo, seja como ela aparece como relevante de uma repetição *kitsch* de elementos heterogêneos, seja ao contrário, que ela se torna o ponto de ancoragem de um trabalho de anamnese da modernidade mesma sobre suas próprias origens. Esse processo de anamnese, comparável à evocação provocada dentro da cura psicanalítica pelo retorno à consciência do que é esquecido, se afirma como um dos sintomas dominantes da pós-modernidade. (idem, ibidem)

Logo adiante, ela evoca o argumento lyotardiano de que "o 'pós', de 'pós-moderno', não significa um movimento de *come back*, de *flash back*, quer dizer, de repetição, mas sim um processo de 'ana', de análise, de anamnese, de anagogia, de anamorfose, que elabora um 'esquecido inicial'" (idem, p.13). Essa referência traçada em relação à afirmação de Lyotard revela uma orientação importante para a teoria pós-moderna calcada em noções de psicanálise, tais quais as observadas em obra como *Discours, Figura*, em *L'économie Libidinale* e em *Des dispositifs Pulsionnels.*[11] Essas apropriações de conceitos são importantes para a noção de pós-modernidade na medida em que providenciam um aparato de associações que permite, dentre outras coisas, averiguar relações não aparentes entre elementos, como encadeamentos narrativos de fatos aparentemente desconexos. Por isso, a evocação do processo de cura psicanalítica presente na passagem acima citada apresenta-se como um eixo possível de orientação do exame das conexões aparentemente desconexas realizadas em obras adjetivadas como ecléticas. A rememoração livre está aqui com-

---

11 Guallandi destaca a utilização que Lyotard faz da psicanálise como forma de superação do estruturalismo e da fenomenologia na explicação da "cisão originária e pré-linguística" conceituada como "*Entzweiung* ('separação')" (2007, p.49). A importância de tal utilização reside na possibilidade que ela traz de pensar em ideias com conexões mais fluidas estabelecidas, em nível profundo, pelos dispositivos psíquicos primários que residem na base da formação subjetiva. Essas conexões não seriam de caráter lógico, e sim de caráter afetivo, estético, imagético e, sobretudo, pré-linguístico.

parada à situação do divã e à quantidade heterogênea de referências que tal situação permite, sem que uma ordenação de nível lógico imediato seja percebida entre esses elementos. A comparação é feita, portanto, entre escuta musical e escuta psicanalítica. Esse ecletismo não é concernente apenas à obra, mas também ao "contexto estético e à produção artística dentro de sua globalidade". E as referências permitem certa comunicabilidade a partir do momento em que são elementos reconhecíveis dentro de um determinado contexto estético.

A autora afirma que "o ecletismo remete, afinal, ao fato de que a pós-modernidade é incrédula em relação às visões globalizantes, mas que ela não as rejeita, ela as fragmenta, ela as desvia" (idem, p.14). Ela evoca novamente *A condição* na afirmação de que o "saber pós-moderno refina nossa sensibilidade às diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável" (Lyotard apud Ramaut-Chevassus, op. cit., p.14). Reaparece, portanto, o problema já colocado por Lyotard relativo à ambivalência existente nessa fragmentação dos sistemas totalizantes que, ao mesmo tempo em que possibilita a sensibilidade das diferenças, coloca-as todas no mesmo plano de importância. A pluralidade de referências sugere uma noção de "impureza", assim denominada por Ramaut-Chevassus, baseando-se em Guy Scarpetta. "Essa impureza", ela escreve, "encontra seu fundamento na certeza de inconsistência do rigor e da fundação, fundação que, ao contrário, constitui uma das exigências primeiras das vanguardas" (idem, p.14). O ecletismo responde contrariamente à busca existente no modernismo por uma coerência orgânica da obra musical. Mesmo as vanguardas musicais, livres do sistema tonal e das formas clássicas, prezavam por tal coerência. Por um lado, a impureza pode ser um elemento paradoxal que sugere uma experiência do sublime pós-moderno, mas pode, por outro, ser o elemento que porta o achatamento das diferenças culturais no realismo capitalista.

A utilização das citações como elementos compreensíveis e como referências a determinados contextos de produção musical abrem a perspectiva de resposta à demanda de comunicabilidade identificada

por Ramaut-Chevassus no pós-modernismo. Essa demanda responde diretamente aos supostos "elitismo" e "hermetismo" das vanguardas. Ao colocar tal discussão, o nome de Pierre-Michael Menger é evocado, o que é feito também por Nattiez quando o assunto é a impopularidade das vanguardas.

Menger tornou-se uma referência para o debate da pós-modernidade musical ao lançar seu livro *Le paradoxe du musicien*, em 1993. Nesse livro estão presentes questões a respeito da crise na comunicação musical estabelecida a partir da "ruptura entre o criador e seu público" no contexto da música de vanguarda (Nattiez, 2005, p.242). Esse problema de comunicação, reconhecido primeiramente por Menger, inspira a explicação, por parte dos teóricos do pós-modernismo musical, dos meios de restabelecimento da comunicabilidade. A música de vanguarda teria se tornado uma arte essencialmente conceitual, pouco a pouco distanciada do público mais geral e limitada a um público de iniciados circunscritos dentro de linhas firmes. "O fim do elitismo e o desejo de uma arte ou de uma música comunicáveis passa por uma demanda de simplicidade, de representação, de realidade", ou seja, exige um grau de reconhecibilidade e de compreensão de uma obra diferente do choque e da "incompreensão" (Ramaut-Chevassus, op. cit. p.18) que imputavam valor em uma obra de vanguarda.

> O que está em causa, então, é a possibilidade de uma projeção sobre a obra nova, de referências já conhecidas que permitem um começo de comunicação, ou ainda, a presença de elementos impregnantes – elementos de formalização ou de figuração – postos em relação com um "interior" presente no ouvinte ou no leitor e que possam produzir efeitos de sentidos. (idem, p.16)

Impregnância, formalização e figuração são palavras-chave sobre as quais se apoiam as possibilidades de reconhecimento, ou melhor dizendo, de identidade entre os elementos da obra nova e as referências auditivas culturais do ouvinte ou do leitor. Sob essa identidade se espera uma ação comunicativa. Essa demanda de co-

municabilidade relaciona-se contrariamente à crença da vanguarda na impossibilidade de uma comunicação mais direta a partir da obra musical. Esse posicionamento está calcado na noção de formalismo, ou seja, na valorização da música por ela mesma e no disparate da afirmação de que ela possa portar algum tipo de mensagem comunicável ou possibilitar alguma comunicação imediata. A prática citacional pós-moderna, ou mesmo qualquer referência a um contexto técnico composicional específico que não somente a citação, pressupõe que o reconhecimento dos contextos e referências citados possa criar uma impressão de entendimento por parte do ouvinte, de forma a propiciar um "efeito de sentido". Responder a essa demanda significa, em certa medida, suplantar o legado formalista de que a música não expressa nada além de si própria. Essa superação indica uma simplificação em favor de um entendimento instantâneo.

Se entendermos a nova atitude para com o passado como uma superação do historicismo vanguardista, o gosto pelo ecletismo como uma superação da ideologia organicista e a demanda por comunicabilidade como um alçar voo para além do formalismo, podemos entender que esse quadro desenhado por Ramaut-Chevassus evidencia a superação dessas três frentes importantes de caracterização do modernismo musical. Essa superação do modernismo dá-se, portanto, pela superação de três iniciativas totalizantes herdeiras das metanarrativas, mas não traduzíveis como metanarrativas elas próprias. E a mencionada dúvida entre a eficiência (comunicativa) e o paradoxo (sublime) é uma dúvida inerente ao texto da autora.

Outra tentativa de traçar uma identidade entre metanarrativas e música é fornecida por Derek Scott no ensaio *Postmodernism and Music* (1999). Segundo Scott, "a grande narrativa dominante para o modernismo musical era a evolução e a dissolução da tonalidade" (1999, p.137). Essa evolução está ligada à crença em um desenvolvimento linear dos dispositivos tonais até o surgimento necessário da atonalidade no início do século XX. O termo utilizado por Scott, grande narrativa, permite que se entenda a possibilidade de existência de uma narrativa de grande alcance restrita aos domínios da música, sem que se crie uma associação direta entre essa narrativa

musical e as metanarrativas. O simples fato de se perceber alguma espécie de sistema totalizante no domínio musical não implica a identidade plena deste com as metanarrativas de Lyotard. No entanto, outras informações no ensaio de Scott permitem a compreensão da relação estabelecida entre o pós-modernismo musical e a teoria de Lyotard. Uma dessas informações é o fato de que o ensaio, como participante de um compêndio sobre pós-modernismo, é precedido por um escrito de abertura – uma introdução do editor – e outro escrito intitulado *Pós-modernismo e filosofia*, ambos assinados por Stuart Sim. Nesse segundo texto, Sim relaciona o pós-modernismo à filosofia francesa e afirma que, " provavelmente, a figura condutora a esse respeito é Jean-François Lyotard, cujo livro *A condição pós-moderna: um relatório sobre o saber* é largamente respeitado como a mais poderosa expressão do pós-modernismo" (1999, p.3). Sim salienta a rejeição das "grandes narrativas" proposta por Lyotard como uma postura antiautoritária característica de um estilo filosófico "antifundacional", no qual a superação do legado estruturalista está associada ao questionamento de qualquer princípio de totalização autoritária do pensamento. Algo desse Lyotard descrito por Sim está presente no ensaio de Scott.

Para Scott,

> o pós-modernismo começou a ter impacto sobre a música e a musicologia nos anos de 1980, quando se tornou evidente que uma mudança de paradigma no pensamento era necessária a fim de encontrar respostas para os impasses teóricos que tinham sido alcançados em diversas áreas. (1999, p.134).

Esses impasses estão relacionados às demandas por revisão de critérios que os mais diferentes contextos culturais lançam sobre a compreensão modernista da música, obrigando à revisão de suas classificações, critérios e nomenclaturas. O "pós-modernismo substitui noções de universalismo, internacionalismo e 'arte pela arte', e os recoloca concernentemente aos seus valores de cultura específica e de suas diferenças" (idem, p.135). A crítica feita aqui salienta o

modernismo como a imposição de uma visão particular sobre a pluralidade e não como uma visão do conhecimento acolhedora e valorizadora das diferenças. O que Scott focaliza, portanto, é a especificidade histórica e cultural do modernismo musical nas suas supostas intenções de universalismo, internacionalismo e autonomia da obra de arte em relação ao seu contexto cultural, como valores ocidentais europeus. Essa localização é determinada pela forma como

> as interpretações românticas e modernistas da história da música enfatizaram os valores técnicos e formais, novidade e conquista composicional. A ênfase estava sobre a composição musical mesma e seu lugar em um processo musical autônomo. (idem, p.137)

Portanto, a "evolução e dissolução da tonalidade" ganha traços de uma grande narrativa à medida que sintetiza a busca pela inovação técnica e pela coerência interna da obra musical. O fim dessa narrativa está ligado ao "fim de um estilo internacional" e ao fim da crença em que esse estilo internacional seria capaz de transcender seu contexto social e cultural. A acusação feita a essa crença é que o modernismo nunca foi internacionalista no sentido de acolhimento da pluralidade de culturas internacionais, mas sim no sentido de imposição de uma "única cultura com valores universais" (idem, p.139). Ao fim da grande narrativa da tonalidade, ao fim do estilo internacional, ao fim da autonomia da obra de arte em relação ao seu contexto cultural, seguem-se algumas tendências: encontrar significação como efeito do discurso musical, enfatizar a recepção musical, diluir as barreiras entre os gêneros da música "séria" e da "popular", decretar a morte do compositor como gênio original, reformular a noção de autenticidade a partir de cruzamentos culturais diversos, e substituir o universalismo pelo relativismo. Todas essas mudanças acontecem a partir do que Scott chama de argumentos da desconstrução, argumentos do pós-estruturalismo e argumentos do pós-modernismo, tratando com certa indiferença esses três termos. Esse mesmo tratamento é dado por Sim quando os aborda nos escritos iniciais do compêndio.

Outra mudança importante, na esteira dos mesmos argumentos, é a mudança ocorrida na musicologia, posta por Scott da seguinte forma:

> A ascensão, nos anos recentes da "musicologia feminista", da "musicologia crítica" e da musicologia "gay e lésbica" propõe a questão: "estamos vivendo na era da musicologia alternativa, ou estamos testemunhando a desintegração da musicologia como disciplina?" Alguns musicólogos críticos consideram que o conceito unitário de uma disciplina é parte de um agora desacreditado paradigma de pensamento musicológico. A alternativa é ver a musicologia não mais como um campo autônomo de pesquisa acadêmica, mas, nos termos da psicanalista e semioticista francesa Julia Kristeva, um campo de transposição de vários sistemas de significação. A musicologia crítica tem revelado que isso significa respeitar a musicologia como um *campo intertextual*, porque isso, antes que a noção de *disciplina*, oferece uma estrutura mais produtiva para suas pesquisas. (idem, p.144)

Aqui os argumentos se desdobram sobre a musicologia de modo a aplicar os mesmos critérios de localidade cultural como agentes da fragmentação de um possível discurso narrativo universalizante. A tendência musicológica abordada por Scott está em ressonância com a visão de outros autores como Lawrence Kramer, Susan McClary e Andrew Dell'Antonio que pensam a musicologia como um "campo intertextual" e veem nisso uma nova definição de crítica. Scott lista uma série de pontos que marcariam um novo modelo musicológico pós-moderno, proposta a partir do Grupo de Musicologia Crítica fundado no Reino Unido em 1993:

> Uma relação com processos sociais e culturais, informados pelos argumentos de que práticas, valores e significados musicais relacionam-se com contexto particular histórico, político e cultural;

> Uma relação com a teoria crítica e com o desenvolvimento de uma hermenêutica musical para análises dos valores e significados das práticas musicais e dos textos musicais;

Uma relação com uma recusa às suposições de uma narrativa histórica. [...] Narração causal na historiografia musical tem sido problemática: linhas genealógicas conectando um compositor (ou estilo musical) ao outro estão sempre sendo redesenhadas e apagadas [...]

Uma predisposição a engajar, antes que marginalizar, questões de classe, geração, gênero, sexualidade e etnicidade em música, e a endereçar assuntos como produção, recepção e posição do sujeito, enquanto questionar noções de gênio, cânones, universalidade, autonomia estética e imanência textual;

Uma predisposição a contestar a divisão binária entre "clássico" e "popular", desde que ambos sejam percebidos como intimamente relacionados com a mesma formação social;

Uma predisposição a estudar diferentes culturas com respeito aos seus valores culturais específicos, de modo que uma arbitrariedade cultural não seja entendida como uma verdade objetiva, mas também reconhecer a necessidade de estender os termos deste estudo além da autoavaliação cultural explícita;

Uma predisposição a considerar que os significados são intertextuais, e que deve ser necessário examinar uma vasta gama de discursos de modo a explicar a música, seus contextos e o caminho de sua função dentro deles. Como exemplo, a questão da música e da sexualidade não pode ser considerada isoladamente dos discursos político, biológico, psicológico, psicanalítico e estético. Não deve haver nenhuma intenção, contudo, de documentar cada área compreensivamente;

Uma predisposição a responder à multiplicidade de funções contemporâneas e significados da música (por exemplo, a fusão entre várias áreas descritas como *time-based art* e "arte multimídia"). Isso deve ser conseguido pela adoção de metodologias e posições epistemológicas esboçadas acima, em contraste com o errôneo estudo disciplinarmente baseado da música como arte performática ou como composição (tipicamente representado pela partitura impressa). (idem, p.145-6)

Esses pontos resumem bem o que se encontra nos escritos sobre musicologia pós-modernista em boa parte dos autores que assumem os pressupostos colocados por teorias pós-modernas como as do pós-estruturalismo e do desconstrucionismo descritos por Sim. Eles clamam pela valorização das pequenas narrativas e mostram a fragmentação das narrativas totalizantes, conforme a descrição mais generalizante de Lyotard. Babette Babich, em *Post-modern Musicology*, reconhece que a "musicologia pós-moderna reflete [...] a proliferação das narrativas menores ou locais do ponto de vista de Jean-François Lyotard, analisado como a condição epistêmica pós-moderna em consequência da cessão das 'grandes narrativas'" (2001, p.2). Porém, Scott não descreve satisfatoriamente a ligação que a metanarrativa de emancipação ou a metanarrativa de especulação mantém com o que ele chama de "grande narrativa[12] do modernismo musical". Apesar de essa ligação não ser realizada, preserva-se com integridade o seu diagnóstico das tendências musicológicas pós-modernas e dos fenômenos observados na prática musical contemporânea.

Além do mais, a intrigante questão da identidade da musicologia como disciplina reforça a possibilidade de interpretar a autonomia da obra musical, e mesmo a autonomia da disciplina musicologia, como processos de valorização do puramente musical oriundos do sistema filosófico das metanarrativas que se radicalizam no contexto da deslegitimação, reiterando-se a tese de que o modernismo

---

12 No momento, a tradução feita por muitos autores do termo *metanarrative* como grande narrativa, ou mesmo a confusão entre as duas palavras, traz uma dificuldade na asserção do alcance do termo. Lyotard não utiliza esses dois termos da mesma forma. O termo metanarrativas, em *A condição*, é utilizado exclusivamente para as metanarrativas de emancipação e de especulação, enquanto o termo grande narrativa pode ser encontrado em outras obras como designação de qualquer espécie de narrativa totalizante, como o cristianismo ou o marxismo. Isso não exclui a possibilidade de que, em algum momento histórico, alguma grande narrativa como o marxismo praticamente se confunda com alguma metanarrativa, como a de emancipação, por exemplo. No entanto, grande narrativa e metanarrativa não são tratados como sinônimos dentro da obra de Lyotard.

musical se encontra temporalmente posicionado no primeiro momento de decadência das metanarrativas. Por isso, a grande narrativa da evolução e dissolução da tonalidade não é um correlato musical das metanarrativas de Lyotard a não ser quando compreendida juntamente com o percurso da autonomização da obra musical e do afastamento da estética da *mimésis* e dos afetos. Sem isso, na melhor das hipóteses, esse historicismo impregnado nessa grande narrativa, a da tonalidade, pode apenas ser visto como coincidente no tempo cronológico ao historicismo das metanarrativas descritas por Lyotard. Porém, esse historicismo, ao vincular-se ou com a filosofia hegeliana ou com o cientificismo dos finais do século XIX, não se porta da mesma maneira nem revela um mesmo contexto de conhecimento, apesar de ambos serem reconhecidos como modernos.

Para além da estrutura, para além do formalismo: a nova musicologia pós-modernista de língua inglesa e seus críticos

Uma das maiores expressões da ideia de pós-modernismo musical é a revalorização do que está para além do puramente musical como um domínio importante para a compreensão do fenômeno musical. A crença na possibilidade de atribuir algum tipo de significação musical, para além de sua própria forma, pode tomar diferentes rumos no contexto da pesquisa em música atual.

Por um lado, destaca-se uma vasta gama de musicólogos oriundos de países de língua inglesa, detentores de uma concepção pós-modernista autodeclarada. O trabalho desses musicólogos está presente em diversos ensaios reunidos em compêndios, o que demonstra um caráter colaborativo de suas produções voltado a um programa musicológico comum. É notável a constituição do que se designa ora por "nova musicologia", ora por musicologia "pós-moderna". Nattiez dá seu testemunho da existência dessa corrente. Scott, tal como vimos anteriormente, resume bem suas metas ao apresentar um prospecto de referências e objetivos da nova musicologia crítica

do Reino Unido. Desse grupo, examinaremos com mais atenção o trabalho de Lawrence Kramer e de Andrew D'ell Antonio em colaboração com Robert Fink. Os pré-requisitos para o reconhecimento de uma musicologia pós-moderna já se encontram de forma articulada em Kramer. Para ele, a possibilidade de compreensão dos significados musicais passa por uma relativização da ideia de autonomia da obra musical.

Por outro lado, temos a postura crítica de Jean-Jacques Nattiez ao que ele chama de "musicologia pós-modernista", referindo-se à musicologia anglo-saxã acima citada. Nattiez não discorda, em princípio, da possibilidade de atribuição de significação à música. No entanto, discorda dos métodos da musicologia pós-modernista, optando pela semiologia tripartite de Jean Molino como referencial teórico dessa busca. Nattiez, ao identificar a hermenêutica de Gadamer e de Derrida como os grandes referenciais utilizados pelos musicólogos pós-modernistas, questiona a suposta falta de rigor e a arbitrariedade científica das interpretações de autores como Lawrence Kramer e Susan McClary, sem invalidar, entretanto, a valorização que essas interpretações realizam de temas pouco enfatizados pela musicologia tradicional. Ambos os lados do debate partem do pressuposto de que há possibilidade e necessidade de empreender pesquisas musicológicas que tratem de questões de significação musical para além da dimensão do puramente musical, superando, portanto, o legado do formalismo e, consequentemente, do estruturalismo.

Kramer pode ser tomado como um autor exemplar da geração da musicologia pós-modernista de língua inglesa. Seu *Classical Music and Postmodern Knowledge* (1995) pode ser compreendido como uma das obras nas quais as bases e as pretensões da corrente estão expostas de maneira mais direta. As relações entre o pós-modernismo musicológico apontado por essa obra e a incredulidade nas metanarrativas pode se dar de duas formas, embora elas não apareçam claramente diferenciadas. Uma delas é a superação dos limites entre intrinsecamente e extrinsecamente musical, uma espécie de resposta às abordagens musicais modernas influenciadas pelo doutrina de

Hanslick. A outra é a contestação da noção de autonomia estética no pensamento filosófico do período compreendido entre o século XVIII e início do XIX.

Abordaremos antes a primeira alternativa. Logo no início da obra, Kramer fornece um panorama das relações entre modernismo, pós-modernismo e musicologia. Segundo ele, a separação implementada por abordagens musicais modernistas entre música e linguagem não responde mais ao "interesse humano" pela música, devido ao fato de impedirem o acesso à verdade musical pela linguagem. Kramer aponta Theodor Adorno como um pilar dessa concepção, pontuando que a separação, antes de ser renegada como falsa, deve ser compreendida como uma "verdade histórica", ou seja, histórica e culturalmente localizada (idem, p.2). Essa oposição é correlata da outra, a separação entre "intrínseco e extrínseco" musical (idem, p.3). A respeito dessas separações, ele afirma que "a ideia é relativizá-las: reduzi-las de princípios primeiros para momentos contingentes, limites temporais em um desenrolar conceitual dinâmico... E o melhor caminho para isso [...] está no mundo conceitual e retórico do pós-modernismo" (idem, ibidem). O que está posto, portanto, é que o arcabouço conceitual teórico do pós-modernismo acomoda essa dissolução dos limites entre intrínseco e extrínseco musical, atendendo ao interesse humano pela música e não proibindo o acesso à música por meio das descrições "impressionistas".

Kramer, ao referir-se à utilização do termo pós-modernismo, afirma:

> Como eu o utilizo, seguindo aproximadamente Jean-François Lyotard, o termo [pós-modernismo] designa uma ordem conceitual na qual os esquemas de explanação grandes e sintetizantes têm perdido seu lugar e na qual as bases tradicionais do entendimento racional – unidade, coerência, generalidade, totalidade e estrutura – têm perdido sua autoridade, senão sua pertinência. (idem, p.5)

Mais adiante, ele acrescenta que "as estratégias pós-modernistas de entendimento são incorrigível, interdisciplinar e irredutivelmente

plurais". Essas estratégias são "localizadas, heterogêneas, contestatórias", focalizam o "diverso", "são críticas da ideia de razão imparcial". Elas buscam "realçar antes que reduzir a mobilidade de significado" (idem, p.5-6). As afirmações a respeito das estratégias de entendimento pós-modernistas sugerem uma aproximação entre elas e a ciência legitimada pela paralogia, diante da valorização da diferença, do dissenso, do diverso em ressonância com *A condição pós-moderna* de Lyotard. Porém, afirmar que as bases de fundamentação de Kramer se encontram em Lyotard seria por demais precipitado, como pode ser observado pelo caráter "aproximado" atribuído à sua definição de pós-modernisno. Kramer define melhor seus caminhos a partir de Derrida, Julia Kristeva e de uma hermenêutica à qual ele próprio não atribui muitas heranças, mas que Nattiez identifica como pertencente à "esteira do dialogismo de Gadamer e do desconstrutivismo de Derrida" (2005, p.45).

Essa hermenêutica figura como uma estratégia de interpretação das significações musicais e, conforme vimos na sumarização de Scott, é parte do projeto interpretativo da musicologia pós-modernista britânico-norte-americana. Não é este o momento de verificar a natureza da utilização da palavra "hermenêutica" em tais teorias musicológicas. Mas é necessário salientar, com isso, que a autonomia da obra de arte vista de modo independente de seu contexto cultural, noção tão cara à valorização da obra musical moderna, torna-se relativa a partir do momento em que a obra musical se faz suscetível a interpretações vinculadas ao seu contexto cultural e à sua localidade histórica. E o estofo pós-moderno é utilizado pelo fato de se encontrar, no caso de Kramer, uma identidade entre a valorização do "puramente musical" e o modernismo: "As formas modernistas de entendimento musical inscrevem uma autorreferencialidade única para a música que a rende altamente opaca do ponto de vista extramusical" (1995, p.13).

Embora os autores mais citados na obra de Kramer como grandes exemplos do pensamento moderno sejam Adorno e Carl Seeger, não se pode negar que o referencial comum alvejado nessa afirmação é o formalismo oriundo da obra de Hanslick. Se, como verifica-

mos anteriormente, é a doutrina de Hanslick que perpassa a questão da significação musical no século XX, é compreensível que a afirmação possa se referir a ela. Adorno e Seeger são apenas continuadores de um pensamento que se criara em *Do Belo Musical*. Neste ponto, devemos observar o seguinte: mesmo que a concepção de pós-modernismo utilizada por Kramer e pelos participantes de tal projeto epistemológico não seja tão devedora daquela noção irradiada por Lyotard quanto possa ser de um Derrida, por exemplo, não se pode ignorar o fato de que alguma relação ela mantém com a incredulidade nas metanarrativas.

Como já exposto, o contexto de surgimento da doutrina hanslickiana coincide em muito com o momento de emancipação das ciências e o desmanche da trama enciclopédica das metanarrativas. A autonomia das ciências e dos saberes, de maneira geral, não significou, de imediato, a exclusão da possibilidade de uma nova organização totalizante proveniente dos modelos de explanação influenciados pelas ciências emancipadas. O que se perde, já em finais do século XIX, é o referencial filosófico com suas metanarrativas, enquanto as grandes sistematizações proviriam do modelo das ciências naturais. Como vimos em Videira, é por um "caráter científico" que Hanslick pontua o Belo musical e a autonomia da obra de arte musical (2006, p.165). Portanto, uma autonomia encontrada de forma um pouco diversa da dos filósofos do idealismo. O modernismo a ser suplantado por Kramer e pela musicologia pós-modernista, não no sentido de negação, e sim no sentido de relativização, é o modernismo proveniente do formalismo musical. E essa superação significa a perda da nostalgia moderna da unidade, ou seja, a desvinculação com a ideia de racionalidade, universalidade, generalidade e totalidade moderna, visto que as ciências não possuem, por sua própria pragmática, como já verificava Lyotard, a capacidade de prover tal necessidade narrativa. O formalismo, como uma nostalgia da unidade, caracteriza o modernismo. Sua superação pode ser entendida, no caso de Kramer, como a superação do próprio modernismo. E sobre tal nostalgia, Kramer escreve: "Um caminho para entender o pós-modernismo é como uma crítica da nostalgia mo-

dernista, uma tentativa de dar concessão às forças de descentralização que o modernismo buscou (e busca) conter" (1995, p.9).

É importante frisar, novamente, a impossibilidade de identificar o formalismo às metanarrativas descritas por Lyotard. O constructo filosófico que sistematiza as metanarrativas é o mesmo que propõe a autonomia da obra de arte, a saber, a filosofia dos séculos XVIII e do XIX. No entanto, a autonomia da obra musical é sistematizada por Hanslick sob uma ótica um pouco diversa da filosofia de então. Embora essas diferenças sejam marcantes, é difícil, em alguns momentos do texto de Kramer, perceber em que medida essa diferenciação é respeitada, esquecida ou simplesmente ignorada. Os trechos inicias do livro levam a crer, como foi exposto anteriormente, que seu foco pode ser traduzido pelo nome de formalismo, ou seja, a autonomia da obra de arte musical a partir das proposições de Hanslick. No entanto, em seu último capítulo, Kramer apresenta uma contestação da noção de autonomia da obra de arte que diz mais respeito às ideias originárias do século XVIII e início do século XIX:

> Na estética tradicional, a obra de arte reconcilia oposições cardinais pela sua forma, que endereça ela mesma para a percepção de um sujeito universalizado. Uma revisão pós-modernista asseguraria que a forma da obra de arte constitui um recurso a ser percebido da posição de um sujeito historicamente situado, muitas vezes implicado a ser reconhecido como universal. O apelo para a obra de arte autônoma levanta-se entre as transformações sociais da modernidade nos séculos XVIII e início do XIX. (idem, p.228)

Nesta passagem, Kramer localiza uma noção de autonomia estética mais próxima dos filósofos dos quais Hanslick propõe certo distanciamento. Em meio a essa localização, ele analisa a origem etimológica da palavra autonomia, constituída pelo prefixo grego *autos*, auto, e pelo radical *nomos*, lei. A interpretação realizada por ele de tal vocábulo define-se na expressão "dar a si mesmo a lei". Residiria aí, segundo ele, uma espécie de contradição, pois a obra de arte seria um "objeto supostamente definido pela sua capacidade de

dar prazer ao ser percebido". Prazer e lei são "antagonistas morais, se não mortais". E "o conceito de autonomia estética implica que a arte seja um meio de sobreposição desses antagonismos".

Kramer propõe a "reescrita da forma para a autonomia da era clássica". Em vez das "esferas kantianas separadas de sujeito e objeto, a obra de arte deveria dirigir-se aos registros entrelaçados de subjetividade" nos termos da leitura lacaniana feita por Julia Kristeva: "entendida como lócus da autonomia estética, arte é o que reconcilia o imaginário/semiótico onde o prazer governa a lei, e o simbólico, onde a lei governa o prazer" (idem, ibidem). Aí está expressa uma oposição entre prazer, como satisfação do desejo imaginário, e a lei derivada da ordem simbólica. *Imaginário* e *simbólico* são conceitos que, juntamente a noção de *real*, formam a tríade conceitual sobre a qual as análises da formação da subjetividade se guiam na teoria da metapsicologia lacaniana. Esses conceitos "dão conta do campo possível de experiências subjetivas" (Safatle, 2007, p.30). Kristeva reescreve a noção de imaginário como "semiótico". Safatle[13] define o imaginário em Lacan da seguinte forma:

> *Grosso modo*, podemos dizer que o Imaginário é aquilo que o homem tem em comum com o comportamento animal. Trata-se de um conjunto de imagens ideais que guiam tanto o desenvolvimento da personalidade do indivíduo quanto sua *relação com seu meio ambiente próprio*. (op. cit., p.30-31)

O Imaginário está, portanto, mais associado ao campo do desejo que não encontra, ainda, uma representação simbólica. O Simbólico seria "o sistema linguístico que estrutura o campo da experiência" (idem, p.43). Nesse sentido, o simbólico é uma ordem partilhada por uma coletividade social construída a partir das estruturas

13 A escolha de Safatle como referência de leitura lacaniana, aqui, reside no argumento de a sua interpretação possuir um direcionamento filosófico mais interessante para as abordagens da estética e não restrito, especificamente, aos domínios da clínica psicanalítica.

sociolinguísticas pensadas como exteriores ao sujeito individual. Ele tem função de lei e regula, de certa forma, as relações entre os sujeitos. As categorias às quais Kramer se reporta, tendo como intermediário o trabalho de Kristeva, influem em uma dimensão da reflexão sobre a obra de arte que se situa no âmbito das relações. São relações entre sujeitos individuais e coletivos, entre sujeitos individuais e obras, entre sujeitos coletivos e a obra. Nesse aspecto, sua temática é pertinente às análises lyotardianas do vínculo social como base dos discursos do saber, no qual a relação ética/política e a constante negociação de seus critérios influem na construção dos critérios do saber e constroem as relações simbólicas. A questão de Kramer é que a autonomia da obra de arte significa, em certo sentido, a exclusão da autonomia do sujeito (compositor ou ouvinte).

O prazer só se daria pela transgressão do sujeito individual a uma lei externa, que, no interior da obra de arte como objeto autônomo, torna-se a própria lei. Mesmo sendo fornecida pelo sujeito que a põe a partir de si mesmo, a transgressão transcende à categoria de lei e o sujeito passa a não ser autônomo dentro da lei construída por ele mesmo. Ou a autonomia é da obra, segundo suas determinações formais e sua lei de coerência externas ao sujeito individual, ou a autonomia é do próprio sujeito. Isto é, de certa forma, um paradoxo colocado por Kramer sob a noção de autonomia da obra de arte construída nos domínios da mesma filosofia que construiu as metanarrativas. Dessa maneira, é possível encontrar, em *Classical Music And Postmodern Knowledge*, vestígios de uma demolição das metanarrativas (especulativa/emancipação) ao se apontar o paradoxo existente entre lei e liberdade no seio da experiência estética. E essa contestação em muito se diferencia da autonomia da música proclamada pela musicologia modernista. Essa última se referencia no legado de Hanslick que, como já abordado anteriormente, não é plenamente identificável às metanarrativas lyotardianas.

A explanação de Kramer nem sempre nos traz com clareza o rigor da interpretação dos conceitos realizada por ele. Ele não diferencia a discussão a respeito da autonomia da obra artística, em particular a musical, em seus momentos diferentes e peculiares, presentes

ou no idealismo alemão (Kant, Hegel, Schopenhauer) ou na obra de Hanslick. A possibilidade de identificar a incredulidade nas metanarrativas ao desmoronamento da autonomia da era clássica da estética é mais plausível do que identificá-la, unicamente, ao desmoronamento do formalismo. O formalismo em si, como as abordagens musicais influenciadas pela doutrina de Hanslick, mesmo sob a classificação de modernas, é, já, um indício de desmoronamento e não o próprio edifício. De que esse formalismo carrega heranças da estética da era clássica, conforme designada por Kramer, não restam muitas dúvidas. A simples busca pela definição de um belo musical não mimético – o que pode ser lido como uma manifestação da autonomia do belo musical em relação à natureza – e a valorização do puramente musical são vestígios dessa herança. No entanto, seu modelo de reflexão confiante em um caráter científico próximo das ciências naturais marca uma diferença em relação à confiança no sistema metanarrativo filosófico. Portanto, o vínculo da teoria de Kramer com a de Lyotard é parcial. Podemos detectar em Kramer um apelo a uma prática científica pós-moderna – na sua relativização do critério de verdade diante da adoção de uma hermenêutica interpretativa do significado musical equivalente ao reconhecimento de uma verdade local – como também podemos entender sua dissolução das divisas entre intrinsecamente/extrinsecamente musical como um afastamento da assemanticidade musical proposta por Hegel e Schopenhauer. E essa assemanticidade, sim, é continuada por Hanslick. Mas não é possível reconhecer o esquema lyotardiano nos argumentos de Kramer.

Outra proposta de abordagem musical marcada pela dissolução das fronteiras entre interioridade e exterioridade musical é a apresentada em *Beyond Structural Listening: Postmodern Modes of Hearing* (2004), editado por Andrew Dell'Antonio. Essa coletânea de ensaios é composta por escritos de Fred Maus, Mitchell Morris, Tâmara Levitz, Robert Fink, Paul Attinello, Joseph Dubiel, Elisabeth Le Guin, Martin Scherzinger, além do próprio Dell'Antonio. Eles partilham o pressuposto comum de que o modernismo é caracterizado por uma escuta estrutural – conforme definido por Rose Subotnik:

> Subotnik critica o que ela chama de tradição histórica da escuta estrutural, que ela vê originando-se primeiramente com Schoenberg e Adorno e continuando como paradigma estético prevalecente na academia musical alemã e anglo-americana. Na sua utilização, o termo designa uma proposta de escuta que considera a obra musical como estrutura autônoma definida "completamente por algum princípio implícito e inteligível de unidade". Auditores estruturais que acreditam em obra de arte autônoma, acreditam também na "possibilidade de discurso musical racionalizado" e, desse modo, buscam encontrar "interconexões de estrutura objetivamente determináveis" baseadas em uma "lógica concretamente revelada" e na "capacidade de autodesenvolvimento de um cerne motívico-temático". (Dell'Antonio, 2004, p.2)

O que se chama escuta estrutural, nessa passagem, é composto por noções de estrutura e unidade coerente resultando em uma descrição muito próxima daquela realizada por Kerman a respeito da ideologia do organicismo. A escuta estrutural é uma intersecção decorrente das noções de estrutura, de autonomia da obra musical e da música vista como um organismo. Essa visão devotaria à "partitura escrita" uma

> maior integridade do que qualquer realização sonora da obra musical [...] mais indicativa do processo criativo do compositor, que manifesta ele mesmo pela necessidade estrutural e da completude orgânica da ideia musical que estende do início ao fim da obra musical. (idem, p.3)

Dell'Antonio descreve os conceitos de Subotnik: ela estaria empenhada em traçar um denominador comum entre Schoenberg, Stravinsky e Adorno como construtores dessa noção de escuta estrutural. Ele aponta a sugestão da autora de que a "escuta estrutural é um fenômeno profundamente modernista" (idem, ibidem). Ao se perguntar sobre os "traços de algumas alternativas pós-modernas" para além da escuta estrutural, ele evoca Lyotard:

> Jean-François Lyotard tem apontado a "erosão dos princípios de legitimação do conhecimento" como uma das características-chave de

> um estágio nos sistemas de comunicação que ele caracteriza como "pós--moderno". Os modelos pós-modernos de saber, concordando com Lyotard, questionam o conceito modernista de "saber como seu próprio fim," inerentemente intencionado ao entendimento de um profundo e resistente conteúdo verdadeiro. Antes, esses modelos são *dialógicos*, baseados em constantes negociações (que Lyotard chama de "jogos de linguagem") em torno da definição e da legitimidade dos sistemas de saber. Lyotard sublinha que a meta do ideal dialógico de saber pós--moderno não é o consenso (sobre uma "legítima" interpretação com juízo claro de verdade), mas uma negociação constante entre diferentes e, algumas vezes, incomensuráveis modelos, cada um dos quais definidos por seus contextos históricos/sociais/culturais. (idem, p.4)

O paralelo pretendido por Dell'Antonio é o seguinte: tal qual os modelos de saber modernos descritos por Lyotard, a escuta estrutural pauta-se por um critério de verdade ao tentar estabelecer a verdade de uma obra de arte a partir do que se entende como estrutura da sua composição (entendida aqui tanto como ato criativo quanto como constituição). Tal como ele descreve ao abordar as relações entre compositor, obra e ouvinte, o paradigma moderno da escuta estrutural prevê o reconhecimento, por parte do ouvinte, de tais estruturas musicais imputadas em uma obra pelo compositor. Essa reconhecibilidade das estruturas, entendidas sob seu aspecto de autonomia em relação a qualquer tipo de significação extramusical, possibilita a reconstrução de uma verdade da obra pela valorização da verdade da arte musical, residente na sua própria forma. O fim da música e sua verdade residem, segundo o modelo da escuta estrutural, na própria obra, na música como seu próprio fim, como o saber moderno que encontra em si mesmo o seu próprio objetivo, conforme a metanarrativa especulativa.

Porém, uma advertência é feita a partir da afirmação lyotardiana de que esses critérios de verdade, no saber pós-moderno, são resultantes de um processo de constante negociação entre membros de uma comunidade de sabedores que, de forma dialógica, estabelecem os critérios, a legitimidade e os modelos de saber. Isso aponta o saber moderno como apenas uma possibilidade dentre muitas outras

possibilidades de acordo em relação a esses critérios, que são, ao final das contas, de caráter ético e político, conforme a observação de Lyotard sobre o vínculo social como base do saber.

Existe, ainda, a possibilidade dessa negociação dos modelos de saber se dar entre modelos incompatíveis e incomensuráveis, resultando em paradoxos e impasses. Como o saber pós-moderno, as alternativas de superação do modelo da escuta estrutural encontram-se na concepção subotnikiana de que esse é apenas um dentre muitos outros modelos de audição. Outras possibilidades de audição são, também, resultantes de uma negociação implícita entre comunidades de ouvintes definidas pelos seus contextos históricos, sociais e culturais, assim como o saber pós-moderno. O ponto-chave da contestação torna-se explícito ao opor uma visão da escuta como "ato político e ético" ao modelo "organicista/totalizadora" de escuta do modernismo, a escuta estrutural, com esse último como apenas umas das diversas possibilidades de escuta:

> Se o pós-modernismo tem sido visto como um questionamento das metanarrativas (não apenas aquelas conectadas com o "progresso iluminista", mas também as teologias marxistas, freudianas e darwinistas), então nossos ensaios são pós-modernos pelas suas suspeitas comuns da unidade orgânica como uma característica imanente da obra musical e, desse modo, uma rejeição da escuta estrutural que Subotnik descreve como uma possibilidade, ou mesmo como um desejável paradigma de fruição. Para alguns de nós – certamente a maioria – isso não significa rejeitar a possibilidade de percepção estrutural, mas antes, reavaliar o seu potencial para que a estrutura signifique modelos exteriores da unidade orgânica. [...] Nós não temos grandes projetos a oferecer – salvo, talvez, nossa convicção coletiva de que escuta *é um ato político e ético*, e que uma consciência da diversidade de estratégias interpretativas que nós temos sugerido nessas páginas podem mitigar a hegemonia – e o brio – do projeto de escuta organicista/totalizador desembalado por Subotnik. (idem, p.10-1, grifos nossos)

Aqui, a aplicação da ideia de incredulidade nas metanarrativas, descrita como um processo erosivo dos princípios de legitimidade

do saber moderno, encontra uma comparação pertinente ao domínio musical ao indagar sobre as regras que determinam o "jogo de linguagem" da audição musical. A verdade da música, a verdade da escuta, esfacela-se perante as múltiplas possibilidades culturais de seus critérios. E, de Hanslick a Pierre Schaeffer, passando por Pierre Boulez, é inegável que o modelo científico desempenhou papel importante na direção das pesquisas a respeito dos parâmetros da arte musical – da verdade do som, mesmo quando esse modelo foi fornecido pelo estruturalismo[14] das décadas de 1950 e 1960.

Basicamente, essa comparação sustenta-se sobre o entendimento de que tanto audição quanto conhecimento científico se estabelecem como construções possíveis a partir do vínculo social. Diferentemente das formas modernas, as formas de vínculo social pós-modernas não estão subjugadas às metanarrativas. Elas possibilitam consensos locais a respeito dos critérios que norteiam seus jogos de linguagem. A verdade universal não é o objetivo da ciência pós-moderna. E Dell'Antonio aponta que a verdade da estrutura não é o único objetivo possível de uma escuta. Outras formas de atribuir valor à obra musical podem ser legítimas, já que essa legitimidade se construiria a partir de uma determinada comunidade. Portanto, haveria legitimidade em questionar as formas de audição que valorizam a possibilidade de significação musical, ou mesmo de interação entre as estruturas musicais e o emaranhado de dados extramusicais presentes no fato musical. Vejamos outro trecho esclarecedor desse projeto musicológico:

> nós podemos agora fechar o círculo e ler nossa proposta "além" da escuta estrutural não como um deslocamento cronológico mas como uma re-

14 Safatle, ao descrever, de maneira breve, a corrente intelectual nomeada estruturalismo, o faz da seguinte forma: "*Grosso modo*, podemos dizer que o fundamento do estruturalismo consiste em mostrar como o verdadeiro objeto das ciências humanas não é o homem enquanto centro intencional da ação e produtor do sentido, mas as estruturas sociais que o determinam" (2007, p.42). Essa construção nos mostra como um movimento em muito desligado do positivismo do século XIX não releva o critério nem a construção de um fundo lógico universalizante para a sua determinação de verdade.

> configuração multidimensional. Infiltrando fora dos parâmetros modernistas de estrutura orgânica e domínio da coerência, transbordando o plano da objetividade e da autonomia artística, os ensaios nesta coleção [*Beyond Structural Listening*] experimentam com a incoerência, a descontinuidade, localidade, alienação e subjetividade como aspectos da experiência de escuta – mas talvez esses aspectos possam ser vistos como estruturais depois de tudo. Certamente, é nossa esperança que essas excursões "além" possam informar um maior entendimento da estrutura musical, que permita um acoplamento direto com o evento/obra musical sem depender dos modelos teleológicos ou totalizantes. (idem, p.11)

A desestabilização aqui evocada é pareada àquela desestabilização da capacidade explanatória à qual Lyotard deu o nome de paralogia, ou seja, o surgimento e a valorização dos paradoxos, dos indecidíveis, do dissenso. Essa valorização pode estar presente na própria configuração epistemológica da musicologia pós-moderna – mas ela pode se refletir, também, no domínio das obras, na valorização de incoerências formais (inovação), de indícios de manifestação cultural (lógicas locais, narrativas locais), das relações entre corpo e música como o intermediário necessário à busca do extramusical. Tais dados, aparentemente extramusicais, podem vir a ser considerados estruturais, já que o limite da internalidade e da externalidade torna-se por demais flexível. Essa é a visão da musicologia como valorizadora da localidade contextual tanto de sua própria ciência como de seu próprio objeto, pós-moderna, portanto, conforme Dell'Antonio e seus parceiros.

Dos vários ensaios presentes no livro, um, de maneira especial, será abordado aqui. Trata-se de *Beethoven Antihero: Sex, Violence, and the Aesthetics of Failure, or Listening to the Ninth Symphony as the Postmodern Sublime* (2004), de Robert Fink. Um motivo do tratamento especial dado a ele é que o ensaio aborda uma polêmica iniciada com uma interpretação de Susan McClary[15] sobre aspectos da

---

15 Susan McCLary é autora de *Feminine Endings* (1991), obra na qual aborda questões relativas ao cruzamento entre política e sexualidade nas interpretações musicais.

energia libidinal supostamente contida *Nona sinfonia* de Beethoven; outro motivo é a utilização enfática da noção de "sublime pós-moderno", proposta por Lyotard em *Answering the Question*. É a partir da noção de sublime pós-moderno que Robert Fink aborda a interpretação da *Nona sinfonia* realizada por Susan McClary.

A polêmica sobre a qual Fink se debruça inicia-se a partir da interpretação de McClary de uma passagem específica da peça mencionada, situada entre os compassos 300 e 315 do primeiro movimento. A interpretação, publicada pela primeira vez no *Minnesota Composer's Forum Newsletter* de 1987, e depois continuada em *Feminine Endings*, compara a passagem da *Nona sinfonia* a uma violação sexual fracassada. Tal abordagem estaria embasada por reflexões de cunho político sexual que revelam uma tendência contemporânea em enfatizar e criticar o caráter masculino do desenvolvimento da razão ocidental e sua preponderância no pensamento da estética moderna. Fink comenta: "Quando, em 1988, ouvi pela primeira vez a citação de McClary sobre a Nona, eu não tinha um contexto feminista dentro do qual apreciar sua política sexual" (2004, p.110). O que o autor salienta é que, essa metáfora, quando lida de forma imediata, descolada do contexto conceitual da musicologia "feminista" de McClary, possibilita uma compreensão enganosa de seus reais motivos, o que teria gerado os ataques precoces a sua "nova" musicologia espalhados pela crítica jornalística da época.

> Não me ocorre que o trecho de McClary fosse um ataque a Beethoven mesmo, nem entendo as palavras dela como um salvo de abertura na guerra musicológica dos gêneros. Apenas penso que ela estava relatando sua própria experiência de escuta de Beethoven. [...] Agora, parece-me que McClary tinha, no curso da formulação de uma crítica feminista da tonalidade ocidental da qual, por vezes, eu era totalmente desatento, batido sobre uma vívida imagem singular que concretizava o prazer e a dor que se espera quando alguém vai além da escuta estrutural modernista. (idem, p.110-1)

As ideias de Fink colocam-se de prontidão no jogo argumentativo. Sua primeira preocupação é defender a necessidade de uma lei-

tura contextualizada da metáfora de McClary dentro de seus apontamentos sobre a política cultural do ocidente subjacente à manifestação musical ocidental. Logo depois, ele aponta o fato de a escuta de McClary ser a concretização da dor e do prazer residentes em uma escuta que transcende a estrutura musical e que considera elementos de sua própria particularidade, como o simples fato da condição feminina da ouvinte Susan McClary. Essa condição particular envolve, e Fink parece sugerir essa compreensão, nuances psíquicas de formação subjetiva que possibilitam associações para além da escuta estrutural e, que no caso de uma mulher, carregam, como defende McClary, marcas de sua feminilidade. Diante de tais elementos, pode-se ler a proposta do ensaio nos seguintes termos: "Em um *flash*, eu intuí o que Susan McClary ouviu na *Nona sinfonia* de Beethoven: não o conforto abstrato do 'belo musical' de Hanslick, mas um traço audível do que eu, mais tarde, vim a reconhecer como o sublime pós-moderno de Jean-François Lyotard" (idem, p.111).

A equivalência pretendida aqui por Fink é a seguinte: a escuta estrutural como modelo de audição modernista apresenta o sublime por meio da abstração formal, mas mantém, a partir dessa abstração, um consolo de inteligibilidade pautado pela noção de 'belo musical', conforme a doutrina hanslickiana e seus condescendentes. Esse seria o sublime negativamente representado; já o sublime pós-moderno é expresso pela transcendência do modelo estrutural, no qual o irrepresentável, ou indizível, suplanta as relações formais orgânicas e bem estruturadas e se apresenta em si mesmo por um lance formal novo, inusitado e paradoxal, possibilitando a alusão às forças psíquicas que animam a escuta e dão sentido interpretativo à experiência artística.

O sentimento do sublime está no sujeito que depara com a existência do irrepresentável. Esse encontro paradoxal abre a possibilidade dessas interpretações. Para que essa associação entre sublime pós-moderno e as forças libidinais da obra de Beethoven se torne efetiva, possibilitando o entendimento da proposta de McClary como um sentimento do sublime pós-moderno a partir da *Nona sinfonia*, Fink necessitou, estrategicamente, provar que o trecho musical men-

cionado na abordagem da obra se constitui como um paradoxo formal. Provar que o momento compreendido entre os compassos 300 e 315 do primeiro movimento da *Nona* é, na verdade, um indício de um desvio formal e não apenas uma variação possível e teleológica, organicamente imprescindível e inequívoca, de um recurso estilístico da época de Beethoven, como querem fazer crer os analistas baseados na teoria de Schenker, delineia-se como o principal passo a ser dado por Fink.

O trecho mencionado é correspondente ao fim do desenvolvimento e começo da recapitulação do tema principal no momento da reexposição da forma sonata. Nele, a aparição do tema principal da obra dá-se de maneira abrupta, marcada por grande intensidade sonora já na tonalidade de Ré maior, homônima da tonalidade principal (figura 1a). Uma progressão envolvendo o acorde Bb-D-F-Ab se desenrola de forma não ortodoxa por um encadeamento de vozes que contribui para a anulação do senso de direção tonal. Tal acorde, que pode ser entendido como um acorde de sexta aumentada (Bb-D-F-G#), não realiza sua condução vocal de forma a resolver suas sensíveis de maneira eficaz na nota Lá (figura 1b). Esse percurso, que poderia ser entendido como variação de um clichê cadencial, é colocado como um "gesto composicional muito mais radical: a destruição de qualquer senso de sintaxe cadencial" (idem, p.128).

Posteriormente, uma prometida cadência sobre Sol maior é frustrada. Segundo Fink, essa cadência frustrada revelaria uma tentativa de continuidade da divagação harmônica do desenvolvimento. Porém, a sua não resolução em sol menor e a dissolução do tema principal nos domínios da tonalidade de Ré maior e, posteriormente, de ré menor, indicariam uma falha dessa tentativa de imposição e perpetuação do tema principal. Esses são os argumentos para o caráter de falência, inconsistência formal e divagação propostos para tal trecho.

Figura 1a – Beethoven, *Symphony N. 9, opus* 125, primeiro movimento – compassos 297-307: entrada do tema no compasso 301.

Figura 1b – Beethoven, *Symphony N. 9, opus* 125, primeiro movimento – compassos 314-321: o acorde Bb, D, F, Ab (Bb, D, F, G#) do compasso 314 progride para F, A, D no compasso 315. O Bb dos contrabaixos não resolve em A, conforme o esperado de um acorde de sexta aumentada.

Figura 1c – Beethoven, *Symphony N. 9, opus* 125, primeiro movimento – compassos 332-40: no compasso 339, o segundo tema reaparece, após uma aparente dissolução do tema principal, na tonalidade de Ré maior.

Nessa passagem, a entrada do segundo tema, agora na tonalidade de Ré maior, é alcançada sem uma condução harmônica enfática, restando, segundo Fink, uma dúvida a respeito da tonalidade objetivada pelo trecho anterior: sol menor. A figuração melódica desfaz-se e cede lugar ao segundo tema, marcando o que Fink e McClary apontam como o fracasso da manutenção do tema principal. Essa abordagem abre caminho para a colocação de uma tensão entre tema (tema motívico/melodia) e narrativa musical (forma sonata/relações harmônicas) como uma tradução da tensão entre sujeito individual e sociedade, segundo o esquema sugerido por Adorno: "McClary situa a passagem como um 'horrorizantemente violento' momento de clímax em um conflito adorniano entre o sujeito musical (o primeiro tema) e as pressões da narrativa tonal que implacavelmente ameaçam sua individualidade" (idem, p.121).

Vejamos a fala de McClary destacada por Fink: "Mas para o sujeito da *Nona*, o retorno para o início é, na verdade, regredir para o ponto mais anterior do que sua própria origem consciente; é ser dissolvido de volta a um estado de indiferenciação do qual ele originalmente emerge" (op. cit., p.121). E Fink reitera que McClary, "como mulher, é muito mais sensível para a reprimida implicação libidinal dessa força violenta" (idem, p.121).

Reafirmar a passagem como um paradoxo formal e não somente uma simples genialidade de uma organização inusitada, conforme a interpretação de Schenker e Van der Toorn (idem, p.114), torna possível a aproximação com a escuta de um sublime pós-moderno, pelo qual o indizível se põe, revelando uma força libidinal interpretável por um gesto hermenêutico vinculado à identificação das forças sexuais escondidas, porém sensíveis, na obra. O sentimento do sublime é, aqui, uma revalorização do sentimento puro. Corrobora essa afirmação o fato de Fink entender McClary como uma continuadora de uma tradição de críticos musicais denominados por ele de "sublimadores", como Vicarius e Tovey (idem, p.90-1). Esses críticos empenharam-se em trazer à luz o sentimento existente diante da exposição a obras da monumentalidade e complexidade da *Nona*. Pelo fato do sublime ser um sentimento que tem o sujeito individual

como lócus de seu acontecimento, o ressurgimento de um espaço para o sentimento dentro da discussão estética é valorizado a partir da existência de paradoxos formais. O sublime não está, segundo os argumentos de McClary e Fink, na própria obra, mas sim no ouvinte. Ao sublimadores, eles opõem os "embelezadores", exemplificados por Adalbert (idem, p.91), Van der Toorn e Schenker, que se empenharam por compreender e racionalizar os processos formais que caracterizam o Belo musical dessas obras. O modernismo é a apoteose dos "embelezadores", enquanto o pós-modernismo é o renascimento dos "sublimadores". Mas a interpretação de McLary não seria apenas uma

> simplista afirmação sobre conteúdo, mas uma complexa intuição sobre forma. Ela poderia ser esquematicamente empacotada da seguinte forma. A direção fundamental da música tonal, o entrelaçamento da necessidade formal e harmônica, é físico, e dá ascensão para um desejo físico – análogo ao desejo sexual. (idem, p.130)

O que está implicado em tal passagem é uma analogia da satisfação dos estímulos tonais e dos estímulos sexuais. E os "desejos tonais frustrados são muito mais nossos que do compositor" (idem, p.147). O tema da sinfonia de Beethoven aparece abruptamente sem estímulo e preparo suficientes, o que permite entendê-lo como libidinalmente violento. Se não bastasse sua força de entrada, ele não se mantém inteiro, pleno e identificado, e isso possibilita pensá-lo como fracassado. Não existe, portanto, síntese entre indivíduo e sociedade: "desse ponto de vista, o [...] primeiro movimento da *Nona* é brilhantemente negativo, e o momento 'sublime' da recapitulação é, na verdade, sua mais trágica e autêntica negação da síntese (esse subtexto adorniano é particularmente forte em McClary)" (idem, p.145). Na conclusão de seu ensaio, Fink evoca Attali:

> Barulho é uma arma e música, primordialmente, é a formação, domesticação e ritualização dessa arma como um simulacro do ritual assassino. [...] Ela significa simbolicamente a canalização da violência e

> do imaginário, a ritualização de um assassino substituído para a violência geral, a afirmação que a uma sociedade é possível se o imaginário dos indivíduos é sublimado. (apud Fink, op. cit., p.145)

E acrescenta:

> para McClary, música constrói e disciplina a sexualidade; para Attali, música constrói e disciplina a agressão. E Attali, como McClary, é bem atento a quão longe essa combinação de sexo e violência sublimados está de nossa imagem idealizada de apreciação musical. (idem, p.146)

Esses últimos argumentos chamam a atenção para a ideia de que a música carrega uma parcela de sacrifício na sua constituição como arte que revela um emaranhado de processos relacionados à formação da subjetividade, próprios da discussão que rodeia a categoria do sublime musical nos últimos duzentos anos. O dado novo que possibilita um salto em relação às discussões românticas de tal categoria aplicada à música, e que possibilita também a colocação de um sublime musical pós-moderno, é a proposição de argumentos entendidos como provenientes de uma hermenêutica contemporânea. Nesse aspecto, McClary, Kramer, Dell'Antonio e Fink comungam verdadeiramente de convicções comuns. Porém, mais do que salientar a presença de uma atitude hermenêutica que se mostra resistente a uma definição de suas bases, tal como adverte Nattiez (2005, p.44-51), deve-se notar que muito do ímpeto interpretativo da musicologia pós-moderna é trazido sob uma terminologia notadamente psicanalítica. E essa utilização de termos como "energia libidinal" (por Fink, McClary e Dell'Antonio), assim como a utilização de um vocabulário derivado da clínica lacaniana (por Kramer) sugerem uma influência do pensamento de Lyotard presente em outras obras que não somente *A condição*. Talvez a tentativa de interpretação seja muito mais psicanalítica – com uma qualidade de apropriação da psicanálise à qual não temos condições de atribuir, aqui, grandes juízos – do que propriamente hermenêutica. Mas essa apropriação, mais do que uma escolha precisa dos métodos de interpretação, apa-

renta ser sintoma de uma pluralidade de métodos dispostos sem uma conexão de pertinência.

A colocação de uma dimensão libidinal presente na obra musical não é uma ideia estranha ao pensamento de Lyotard quando observamos suas afirmações em *Moralidade pós-moderna* (1996). Sua evocação do sublime permite, sem dúvida, o exame do nível de proibição existente no ímpeto criativo e como ele se relaciona com outro nível de proibição mais profundo: a proibição de permanência do corpo e da identidade íntegra do indivíduo. "O gesto musical trabalha para deixar vir até o audível a queixa inaudível. Mas, para isso, deve dar-lhe forma. Só pode, portanto, perdê-la sempre" (idem, p.206).

Essa queixa inaudível é a queixa do "aniquilamento" do corpo sensível daquele que grita a queixa e daquele que a reconhece no grito. O impulso criativo artístico pode, sobre bases epistemológicas fornecidas por um cruzamento entre estética e psicanálise, ser observado pelos vínculos que o conectam com o desejo e sua satisfação. No entanto, atribuir significação a essa dimensão, conforme a metáfora sugerida por McClary e defendida por Fink, pode significar a clausura da expressão sutil que se encontra no lapso entre figura visual/palavra e música. O que se põe em foco aqui não é a possibilidade do vínculo entre uma dimensão libidinal e a criação/escuta musical, mas sim a possibilidade de atribuir um significado do mesmo nível da significação verbal, mesmo sob o argumento de que essa verbalidade não acessa outra dimensão de vida mais do que acessa a própria música. Isso não coloca, por si só, a música em pé de igualdade em momentos anteriores com qualquer outra manifestação artística mais ou menos acessível à descrição verbal. A própria noção de sublime se vê, portanto, esvair.

A partir dessa atitude interpretativa, a musicologia apelidada de pós-modernista (que possui notável expansão a partir da produção de língua inglesa) deseja superar os modelos de escuta e interpretação musicais vinculados à escuta estrutural e ao formalismo característicos do modernismo musical. Atribuem, também, a essa superação uma equivalência à incredulidade nas metanarrativas e ao pós-moderno descrito por Lyotard. A relação mais satisfatória apre-

sentada entre o pós-moderno de Lyotard e a música é a presente em *Beyond Structural Listenning*, tanto por Dell'Antonio quanto por Fink, embora o compartilhamento de um projeto musicológico com Kramer e McClary seja evidente.

No entanto, é necessário destacar que, embora crescente nos domínios das publicações musicológicas, principalmente naquelas em que um clamor pela renovação dessa área de pesquisa ecoa, esse projeto musicológico tem importantes críticos. Esses, ao contrário do que pode parecer inicialmente, não provêm unicamente dos nichos acadêmicos nos quais a tentativa de atribuir significação musical não é bem-vinda. Podemos evidenciar dois deles: por um lado, Nattiez, partidário da significação musical, porém crítico em relação aos métodos de averiguação da significação desenvolvidos pelos pós-modernistas. Por outro, Leo Treitler, crítico de qualquer interpretação que, usando a semiologia ou a hermenêutica, tente desvalorizar a atenção ao puramente musical ao relativizar sua autonomia e ignorar a sua necessidade estética.

Treitler enfoca os sinais pós-modernos na musicologia pelo reconhecido clamor pela significação musical existente nos teóricos, conforme mencionado anteriormente, apontando que a possibilidade de aceitação ou recusa da autonomia musical vem "mimetizando o sufocante dualismo de modernismo/pós-modernismo" (1995, p.12). A posição de Treitler não é a manutenção dessa identidade pouco rigorosa entre autonomia/modernismo e recusa da autonomia/pós-modernismo. Ele não discorda do fato de que a crença na autonomia absoluta da música tem trazido problemas na compreensão do musical. Nessa perspectiva, sua postura assemelha-se à de Kramer ao entender que a autonomia absoluta, como tem sido posta por grande parte da crítica musical moderna, não atende ao interesse do ser humano pela arte. No entanto, as opiniões diferenciam-se ao extremo quanto à valorização de um empenho em direção ao puramente musical:

> Acreditar na autonomia absoluta da música e no caráter permanentemente fechado da experiência da música tem nos dado algumas más

> histórias, certamente, mas isto não é causa suficiente para abandonar a crença de que um engajamento pessoal provisório com a expressão musical não relacionada com qualquer outra coisa mais não é apenas uma condição possível, mas uma condição necessária do eventual entendimento dela em suas mais densas conexões. A desconfiança deste momento, que esteja irradiando agora desta direção pós-moderna totalizante e dogmática, não tem nada a recomendá-lo sobre a declaração de sua irrelevância segundo o dogma positivo modernista. (idem, p.12)

São duas as principais "avenidas de interpretação", segundo Treitler, disponíveis para atribuir significado à música: "[a] hermenêutica que é baseada na concepção de música como um texto e a semiótica que é baseada na concepção de música como um jogo de signos" (1995, p.12). Em ambas as situações, o que se assiste é a um colapso dos termos de descrição musical, tais como "audição", "escuta", "interpretação" e "entendimento" dentro da palavra "leitura". E de forma semelhante, o colapso dos termos que descrevem as relações com o extramusical, tais como "expressa", "refere-se", "representa" dentro da palavra "significa" (idem, p.12-3). Essas "mudanças linguísticas" que "empobrecem a linguagem" com que se fala da música impossibilitam o "desenhar de uma atenção para o [...] caráter ou a qualidade peculiar" da música (idem, p.13).

Nattiez aceita a proposta do projeto musicológico pós-moderno de estabelecer significação: "De início, a musicologia pós-moderna dá primazia à noção de 'significação musical' na contramão do formalismo analítico característico da teoria musical. Neste ponto, prolonga a orientação dada à crítica musical, por Joseph Kerman, desde 1980" (2005, p.42). Essa passagem sela a relação de oposição da corrente musicológica pós-modernista em relação ao formalismo como expressão máxima do modernismo musical. E Nattiez sente-se "perfeitamente à vontade com a ênfase atual da musicologia pós-moderna na 'significação musical'" (idem, ibidem).

Ele desfecha sua crítica com o argumento de que "os representantes mais notórios da musicologia pós-moderna não parecem ter tomado consciência da diversidade das redes de significações atuan-

tes no fato musical total, bem como da variedade de métodos necessários a sua elucidação". Nattiez aponta, ainda, a existência de um "ato de fé que toma lugar da metodologia" dessa musicologia que "atira ao vento as exigências de controle metodológico e a hermenêutica torna-se um exercício de exegese totalmente livre, sem validação ou sanção", no qual a "única saída para interpretar é a crença" (2005. p.51).

Dentre os nomes arrolados por Nattiez nessa corrente estão McClary e Kramer. A crítica é severa, pois não nega a possibilidade de existência de um fundamento de atribuição de significação musical, mas nega a aparente vagueza dos métodos e argumentos que se afastam de uma "noção de verdade" ainda valorizada pela semiologia de Jean Molino, modelo escolhido por Nattiez para desenvolver suas pesquisas de significação. A incredulidade em uma noção de verdade absoluta pode ser tratada como uma herança da teoria de Lyotard. Mas essa aparente relativização extrema, detectada com precisão por Nattiez, assemelha-se mais ao ecletismo próprio do realismo da eficiência formulado por Lyotard do que com a noção de paralogia, a noção orientadora de um saber pós-moderno que não intenta repetir o terror da totalização. E Treitler sugere essa postura totalizante por parte da musicologia pós-modernista.

Se a orientação é a eficiência de inclusão de qualquer modo de interpretação musical, sem um rigor que delimite, pelo menos, as regras de um jogo de linguagem específico da pesquisa estética, então o paradoxo não se põe de fato, pois não se acentuam as diferenças entre esquemas culturais diversos de entendimento. A sutileza da descrição das peculiaridades e diferenças da experiência musical é jogada fora junto com a negação da sua autonomia absoluta e junto com a negação de algumas concepções modernas proibitivas do acesso a tal caráter pela linguagem. Seria, de certo modo, a opção pela legitimidade proveniente da eficiência e não da diferença.

3
Dhomont, Caesar e Adams: entre a paralogia e a eficiência

No capítulo anterior foram expostas algumas abordagens do pós-moderno em música que se lançam a traçar relações entre a prática ou a pesquisa musical e as afirmações lyotardianas referentes à incredulidade nas metanarrativas de legitimação do saber. Alguns pontos tornaram-se salientes:

1. Para Ramaut-Chevassus, a pós-modernidade musical é marcada por três fins: fim da história, fim das vanguardas e fim das metanarrativas. A música da pós-modernidade é assim caracterizada: uma nova atitude em relação ao passado, um gosto pelo ecletismo e uma demanda por comunicabilidade. Em vez de afirmar tais características como vestígios de um estilo pós-moderno, Ramaut-Chevassus coloca-as como características de uma atitude composicional pós-moderna. A mudança é ética e não técnica.
2. Scott também coloca a existência de alguns fins: fim da grande narrativa da tonalidade, fim do estilo internacional moderno, fim da autonomia da obra de arte em relação ao seu contexto cultural. A esses fins, seguem-se as seguintes tendências pós-modernas: busca da significação como efeito do discurso musical, ênfase na recepção musical, diluição das barreiras entre gêneros da música "séria" e da "popular", decreto de morte do compositor como gê-

nio original, reformulação da noção de autenticidade a partir de cruzamentos culturais diversos, substituição do universalismo pelo relativismo. Scott pontua a existência de uma nova musicologia crítica fundada no Reino Unido, parte do que chama de musicologia pós-modernista.

3. Tal como Scott descreve e sob o testemunho de Nattiez, podemos reconhecer a formação de um grupo musicológico de língua inglesa que se proclama pós-modernista, do qual podemos citar os nomes de Kramer, Dell'Antonio, Fink e McClary. Eles se reúnem em torno da superação da estética formalista (à qual opõe uma busca pela diluição da fronteira entre extra e intramusical) e da negação da autonomia absoluta da obra musical (à qual opõem uma valorização do contexto cultural da obra musical), decorrendo na proposição de outros modelos de audição para além do modelo de escuta estrutural. Elegem a hermenêutica como uma via de exegese da significação musical e encontram a crítica de Nattiez e de Treitler a essa utilização. Nattiez concorda com a possibilidade de especular sobre a significação musical, mas discorda da "aparente falta de metodologia" da musicologia pós-modernista, acusando-a de não precisar suas bases hermenêuticas. Já Treitler entende que qualquer via de atribuição de significado incorre na negação de um empenho de valorização do puramente musical, necessário à plenitude da experiência da escuta.
4. É marcante a utilização de termos próprios do domínio da psicanálise nas interpretações realizadas por integrantes da corrente musicológica pós-modernista. Referências ao processo clínico psicanalítico ou à cura psicanalítica são encontradas, também, nos escritos de Ramaut-Chevassus e de Francis Dhomont como um processo similar a uma nova atitude de escuta pós-moderna. Essa proeminência da psicanálise já é detectada em obras de Lyotard, tais como *L'économie Libidinale*, *Discours, Figure* e *Des Dispositifis Pulsionelles*, o que comprova a ligação da teoria do pós-moderno com as teorias psicanalíticas. Porém, não há uma definição exata do tipo de apropriação realizada pelos autores da musicologia pós-modernista.

5. Relembrando *A condição pós-moderna*, as possibilidades de legitimação de um saber diante da incredulidade nas metanarrativas ocorrem a partir de duas possibilidades básicas: a paralogia e a eficiência. Por um lado, o ecletismo e a demanda de comunicabilidade reclamada tanto pela prática artística quanto pela pesquisa musical pós-moderna podem se reduzir ao que Lyotard chamou de "realismo do dinheiro", por uma posição que visa à eficiência altamente inclusiva e aplainadora do capitalismo contemporâneo. Por outro, os encontros paradoxais entre diferentes jogos de linguagem (gramáticas musicais, estilos, técnicas e heranças culturais) podem ser a tradução da busca pelo paradoxo formal e pela multiplicidade desses jogos. O paradoxo equivale ao irrepresentável na teoria de Lyotard, servindo como portador do sublime em si mesmo, o que ele definiu como sublime pós-moderno. Dessa formulação apropria-se Fink, que a utiliza em favor do reconhecimento de um sublime pós-moderno na leitura realizada por McClary sobre a *Nona sinfonia* de Beethoven. Tal qual na conclusão de *A condição*, a opção entre paralogia e eficiência não está clara na pesquisa em música como também não está clara na sociedade contemporânea.

Diante desta recapitulação dos caminhos percorridos no capítulo anterior, podemos apontar como essas questões do pós-moderno musical se apresentam em algumas obras musicais contemporâneas. A dificuldade e a impropriedade de determinar um estilo musical pós-moderno, conforme a colocação de Ramaut-Chevassus, Salles e Dhomont, deriva, certamente, da valorização que o pensamento pós-moderno dedica ao que se apresenta para além da forma e da estrutura musical. O material musical pós-moderno não se modifica substancialmente em relação ao moderno, pois a ênfase não está apenas no que Nattiez chama de "estrutura imanente da obra", mas também no polo poiético e no polo estésico,[1] ou seja, na atitude composicional e na escuta (2005, p.30).

---

1 "Para explicar plenamente o funcionamento semiológico de uma obra musical ou de uma prática musical, é preciso ir além das estruturas imanentes – recor-

Ao observar algumas obras, o que se pode buscar, na tentativa de compreender como uma obra musical se insere na condição cultural contemporânea, é a maneira como ela responde ao formalismo e ao modelo da escuta estrutural modernos. Essa resposta ajuda a desvelar a maneira como alguns compositores contemporâneos lidam com a questão da autonomia musical (absoluta ou relativa) como parte dessa nova atitude composicional. Um caminho complementar é entender como essa nova atitude composicional e auditiva se relaciona com a "incredulidade nas metanarrativas", legitimando-se ou pela paralogia ou pela eficiência.

A obra *Forêt Profonde* (1994-96) de Francis Dhomont pode ser observada como integrante dessa condição cultural à qual Lyotard designou pós-moderna. Porém, os elementos que possibilitam tal compreensão não se encontram exclusivamente na própria obra. Dhomont é, também, autor do ensaio *Le Postmodernisme en Musique: Aventure Neo-Baroque ou Nouvelle Aventure de La Modernité?*, publicado na revista *Circuit* (1990). No ensaio, ele expõe ideias relativas ao pós-modernismo, baseando-se, de modo geral, nos escritos de Scarppeta e de Lyotard. O título do ensaio incita a pensar se o que se tem chamado de música pós-moderna significa uma contraposição ao funcionalismo das vanguardas – do mesmo modo como acontece na arquitetura – ou uma continuação dos avanços da música moderna. E pode-se dizer que a discussão de Dhomont aponta a música chamada de "acusmática" como uma possibilidade de saída para os impasses da composição musical no pós-modernismo. Indo além, por essa linguagem torna-se possível uma música pós-moderna legitimada pela multiplicidade dos jogos de linguagem, pela paralogia, ou seja, pelo paradoxo do que Dhomont chama de "desrealização" (1990, p.43).

Os impasses descritos por Dhomont levam em consideração o que se tem apontado como características da arte pós-moderna ou,

---

rendo, no dizer de Molino à 'análise do nível neutro' – e considerar as *estratégias de criação que originaram tais estruturas (poiética) e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (estésica)*" (2003, p.30, grifo nosso).

talvez, de uma arte pós-moderna específica. Ele descreve esse domínio específico quando afirma que "a aversão de certos músicos pela modernidade é claramente resumida pelo compositor Frédéric Rzewski" (idem, p.35). Este, por sua vez, acredita que o "período de experimentação" da vanguarda é dotado de "certo infantilismo", seguido por uma reflexão sobre a linguagem que resulta na aproximação com o público e na acessibilidade das obras para este, da qual o trabalho de Philip Glass é a experiência mais bem-sucedida (apud idem, p.36). Dhomont "não compartilha seu ponto de vista" a respeito do infantilismo da experimentação (idem, p.36).

Outro exemplo citado é o de José Evangelist que "pensa que o dogmatismo serial era atingido pela 'doença odiosa do stalinismo'", referindo-se ao famoso episódio de 1952, também descrito por Ramaut-Chevassus, no qual Pierre Boulez desqualifica como "inútil" qualquer compositor que não se embrenhe pelos caminhos da música serial (idem, p.35; Ramaut-Chevassus, 1998, p.21). Essa rejeição ao legado das vanguardas se desenha como uma rejeição mais específica ao dogmatismo presente em determinados momentos como o ápice das experimentações do serialismo integral.

Essa reflexão sobre a linguagem, posterior à fase do experimentalismo, é bem expressa pela proposição de Nattiez de que agora é tempo de buscar um equilíbrio entre o poiético e o estésico. Essa busca é equivalente à busca de aproximação entre a produção e a recepção musical. Mas Dhomont indaga sobre qual o tipo da busca e qual o preço pago por ela:

> Pelo momento, parece que a fórmula mágica se resume assim: retorno ao "audível", simplicidade do compromisso musical, importância da melodia, mistura de gêneros, integração de elementos emprestados da música tradicional, prioridade do prazer do ouvido ou divertimento. E aí está a grande palavra lançada, o "sésamo" obsessivo da civilização do prazer: *entretenimento*. (1990, p.36)

É aqui que o impasse se monta: essas características encontradas na música pós-moderna, com o objetivo de responder à demanda

comunicativa, apontada em termos muito semelhantes por Salles ao comentar Ramaut-Chevassus (2003, p.128), assemelham-se às formas pelas quais a indústria do entretenimento rege seu funcionamento. A comunicação pode se apresentar, então, como uma cilada ao estender à arte a necessidade de ecletismo encontrada no comportamento do mercado de produtos culturais. A confiança na capacidade narrativa e comunicativa da música – certamente um indício do distanciamento pós-moderno da doutrina de Hanslick e da escuta estrutural – pode significar a abertura para uma nova confluência de elementos construtores da experiência da audição. Mas pode também confinar a escuta na necessidade de comunicação imediata e na facilitação da fruição musical em uma sociedade na qual a eficiência significa, também, a eficiência imperativa do prazer e do gosto. Dhomont é consciente desse risco ao evocar a afirmação lyotardiana de que esse ecletismo, o degrau zero da cultura contemporânea, assemelha-se ao realismo do dinheiro, no qual os critérios de valorização das obras não são estéticos (idem, p.38).

> Nos puros produtos dessa estética, o ecletismo torna-se, mais frequentemente, uma baralhada aliciante do que uma complexidade do pensamento; o gosto pela reabilitação se distingue mal da repetição tranquilizante do passado, do paródico, do refúgio dentro de um tonalismo rudimentar; a simplificação equivale mais ao simplismo do que à simplicidade; o ludismo inspira-se mais nos jogos televisivos do que nos jogos do espírito; a preocupação de comunicação assemelha-se menos à transmissão de uma mensagem do que a uma operação relativa à promoção. O casamento do "maior" e do "menor", que parecia tão promissor, demonstra-se um mau casamento para a forma douta quase inexoravelmente "fagocitada" pela onda comercial. (idem, p.40)

Nessa passagem observamos as ambiguidades entre a valorização das lógicas locais, acompanhadas de suas legitimidades diante da descentralização narrativa, e o risco de indiferenciação de suas singularidades perante o nivelamento de um sistema totalizador mercadológico. A condição da incredulidade, a mesma que promete

a valorização e co-habitação das diferenças, ameaça o nivelamento indiferenciável dos seus próprios critérios diante do critério da "boa performance" – aqui, a boa performance comunicativa.

Essas necessidades enfatizadas pela produção musical pós-moderna não são ilegítimas. No entanto, a ambiguidade dos critérios que as rege é que se coloca como um ponto de discordância. Quando elas são guiadas pela busca de valorização das diferenças e quando elas são guiadas pela busca de uma inclusão mercadológica eficiente? Para Dhomont, é a noção de impureza, emprestada de Scarppeta, que possibilita uma saída para esse impasse. São os "ilustres Cage, Stochausen, Kagel, Scelsi, Berio e qualquer acusmata francês, por exemplo", que "antecipam as preocupações do pós-modernismo" (idem, ibidem). Essa afirmação revela uma compreensão do tipo música de vanguarda impura realizada por tais compositores diante da saturação do serialismo integral como orientação maior da vanguarda musical.

Outro exemplo citado é Zimmermann, adjetivado de "serialista impuro" por suas técnicas de colagem muito em voga hoje em dia (idem, ibidem). É interessante como esse domínio de compositores destacados por Dhomont é equivalente ao que se pode chamar de vanguardas não seriais, ou seja, compositores que, tendo ou não vivido algum momento de imersão na técnica serial, partem de um ponto de superação do serialismo na continuidade de seus respectivos projetos poéticos composicionais experimentais. A experimentação não é abandonada, mas as regras do jogo composicional não são mais estabelecidas *a priori*, sob uma única direção técnica e sob o imperativo bouleziano da serialização.

Nessa lista poderíamos incluir Luigi Nono, Morton Feldman e Gyorgi Ligeti, dentre outros contemporâneos da geração para a qual os limites da técnica serial não respondiam às necessidades composicionais e a existência de um prospecto composicional comum com sentido de progresso da técnica composicional não fazia sentido. As recorrências tonais ou mesmo as referências às outras culturas musicais são notáveis na obra tardia desses compositores, sem que possamos extremá-los no radicalismo do progresso da técnica encarna-

do na cartilha serial ou no restabelecimento de um passado musical tranquilizador e reativo à novidade. Essa é a "impureza" sugerida por Dhomont. Nessa perspectiva, a legitimidade parece ser proveniente do paradoxo, do lance novo imputado pelas necessidades poéticas mais diversas e complexas, semelhante ao sublime pós-moderno observado por Lyotard.

E essa escolha é a realizada por Dhomont ao apontar o seguinte: "esta nova arte [a música acusmática] não me parece, de forma alguma, indiferente ao funcionamento pós-moderno; poderia ser, de resto, uma das vias coerentes – mas uma via à parte" (idem, p.43). Ele escreve:

> Sem complexo, a [música] acusmática, em efeito, incomoda-se pouco de romper com o modernismo. Ela não se funda sobre nenhum dos princípios da tradição musical e nem busca, por conseguinte, escapar-lhes ou retornar a eles. Sua independência quanto ao legado dos sistemas (tonal, modal, atonal) é completa, dado que sua linguagem obedece a outros critérios. Não tendo passado remoto, ela não pode ser tentada pela nostalgia; seu pensamento e os meios de sua realização são inteiramente novos e sua liberdade é total. (idem, p.42)

Dhomont, "desde 1963, dedica-se exclusivamente à composição de obras eletroacústicas. [...] Sua música é fundamentalmente *acusmática*, incluindo em seu discurso as múltiplas referencialidades de um som" (Ferreira, 2007, p.30). Ferreira apresenta, de forma sucinta, uma definição dessa tendência da música eletroacústica:

> O termo *música acusmática* foi cunhado pelo compositor François Bayle e consiste numa revisão do pensamento do pesquisador e compositor Pierre Schaeffer. O principal elemento que diferencia a visão musical de Bayle da de Schaeffer consiste na incorporação da referencialidade sonora como elemento discursivo musical. Tal incorporação se dá em Bayle pela síntese que realiza entre a concepção de *objeto sonoro* de Pierre Schaeffer e uma concepção sígnica do fenômeno sonoro baseada no pensamento de C. S. Peirce. (idem, ibidem)

Conforme observa Garcia, "a música acusmática constrói seu código a partir da percepção sonora pura e o repertório de imagens sonoras mentais são o seu material básico" (1998, p.44). Pela valorização da referencialidade sonora, portanto, pode-se compreender uma primeira característica da música acusmática em comunhão com o que é defendido pela musicologia pós-moderna, a saber, a superação da escuta estrutural. O passo dado pela música acusmática e, posteriormente, pela formulação da ideia de "paisagem sonora", representa a iniciativa de superação[2] de um modelo que pode ser entendido como o equivalente eletroacústico do modelo da escuta estrutural: a escuta reduzida de Pierre Schaeffer.

Para a escuta reduzida schaefferiana, a ênfase recai sobre as características tipo-morfológicas do som. Podemos, sem perdas significativas, dizer que essa escuta reduzida e as categorias tipo-morfológicas partem de uma abordagem estrutural do fenômeno sonoro. Portanto, as obras acusmáticas são uma porta aberta para a especulação relativa ao significado, pois seu próprio ato poético aposta nas imagens mentais do auditor das obras. O ecletismo está de certa forma presente, na medida em que os materiais sonoros usados não sofrem restrições *a priori* por sua constituição e proveniência cultural. Qualquer som passível de ser fixado em algum tipo de gravação é propenso a ser utilizado como material composicional: "as obras acusmáticas fazem [...] uma utilização frequente de empréstimos de sonoridades, de músicas ou de eventos pertencentes a outros tempos e a outros lugares" (Dhomont, 1990, p.44). Nesse sentido, a escuta de uma obra acusmática pode proporcionar várias vias de compreensão, tratadas como níveis de escuta. Ela pode ser observada

---

2 Segundo Garcia, a ideia de música acusmática, proposta primeiramente por Schaeffer e desenvolvida por Bayle, não nega a escuta reduzida schaefferiana, mas a amplia (1998, p.41). No entanto, devemos destacar que a referencialidade sonora não encontrava, em Schaeffer, o valor e ênfase que adquiriu no discurso musical de compositores como Luc Ferrari ou mesmo Francis Dhomont. O valor sígnico imputado pela formulação de Bayle é ampliado na obra de seus contemporâneos e sucessores.

pela sua constituição estrutural-formal, seus sons e suas características tipo-morfológicas. Mas ela pode, também, ser observada pelas referências associativas disponibilizadas pelos sons, ou seja, pela forma como os sons estabilizam um referente. Então uma obra puramente sonora, sem remissão direta a sons verbais, pode fornecer uma relação de significação por remissões a fontes sonoras, a contextos sonoros (temporais e espaciais) e a sequências narrativas. Indo além, a própria dimensão do som verbal pode ser acrescentada, provocando um emaranhado de relações com sons não verbais.

Praticamente toda a produção da música acusmática – e suas tendências decorrentes, como a paisagem sonora – encontra-se no caminho da valorização dos clamores pós-modernos de significação e de comunicação, exceto pelo seu caráter peculiar de popularidade. A música acusmática tem encontrado seu espaço de difusão sem que isso signifique uma redenção aos meios de propaganda e aos meios de produção em massa. Porém, é notável a existência de uma sólida rede de interessados nessa produção.

Forêt Profonde é um bom exemplo da postura composicional de Dhomont, e não deixa dúvida sobre estar inclusa na condição pós-moderna. Ela é parte constituinte de um "conjunto de obras inspirados por uma reflexão psicanalítica, *Le Cycle des Profondeurs,*" juntamente com *Sous le regard d'un soleil noir* (1979-80). Esse ciclo é apresentado, em notas de encarte da versão em CD da obra, sob o subtítulo de *L'Écoute de L'Ineffable* (a escuta do inefável) (idem, p.5). Dhomont pretende, portanto, aliar a capacidade de interpretação proveniente da psicanálise à capacidade narrativa da linguagem acusmática em direção à escuta do "inefável" ou do "inexprimível", que se equivalem, para ele, ao inconsciente psicanalítico:

> É uma preocupação muita antiga, para mim, o reencontro do imaginário unido à "psicologia das profundezas" com as imagens mentais projetadas pela arte acusmática; o que de mais adequado, com efeito, que a linguagem desta para pôr em cena, musicalmente, as representações fantásticas daquela? Os recursos de vocabulário morfológico e suas associações mais venturosas – que permite a alquimia do estúdio – pro-

> porcionam ao acusmata um poder de sugestão auditivo suscetível de exprimir o inexprimível inconsciente. (idem, ibidem)

A constituição formal de *Forêt Profonde* dá-se a partir de um eixo narrativo composto, na sua maioria, por excertos de textos literários e narrativas míticas infantis, além de alguns excertos de comentários a respeito de tais narrativas. Essa obra, que se propõe um "melodrama acusmático", tem por base as análises feitas por Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*, referentes aos mitos presentes nesse tipo de narrativa. Além dos excertos de Bettelheim, constam nela excertos de Hans Christian Andersen, Madame d'Aulnoy, Dante, Pavol Dobsinsky, Jakob e Wilhelm Grimm, Arturo Parra, Charles Perrault e Shakespeare. A obra apresenta as seguintes seções: 1. *Chambre D'Enfants* (2:49); 2. *À L'Orée Du Conte* (5:10); 3. *Chambre Interdite* (4:26); 4. *Il Camino Di Nostra Vita* (6:43); 5. *Les Enchantements De L'Imagination* (3:58); 6. *Antichambre* (3:18); 7. *La Muraille D'Epines* (7:32); 8. *Chambre Des Ténébres* (2:27); 9. *Forêt Furieuse* (8:47); 10. *Musique De Chambre* (2:26); 11. *Sortilèges* (4:14); 12. *Chambre De Lumière* (2:03); 13. *Fantasme, Mode D'emploi* (4:08).[3] O excertos apresentam-se de forma a se combinarem em uma narrativa-colagem que reconstitui uma viagem às "profundezas" do inconsciente:

> Forêt Profonde comporta 13 seções, cujas seis *câmaras* (seções 1, 3, 6, 8, 10 e 12) são períodos/lugares de transição, espécie de passagens secretas entre as sete seções temáticas. Essa *câmaras* comportam pouco ou nenhum texto.
>
> Cada uma das 13 seções empresta um breve elemento, uma cor, um espírito a uma das 13 *Kinderszenen op.15* (cenas da infância) de Schumann, em homenagem a esse compositor patético, engolido pela profundidade de sua floresta. (idem, p.8)

3 1. Quarto das crianças; 2. À entrada do conto; 3.Câmara interditada; 4. O caminho de nossa vida; 5. Os encantamentos da imaginação; 6. Ante-câmara; 7. A muralha de espinhos; 8. Câmara da trevas; 9. Floresta furiosa; 10. Música de câmara;11. Sortilégios; 12. Câmara de luz; 13. Fantasia, modo de usar.

E Dhomont sugere três níveis de escuta – "romanesco, simbólico e musical – mais desconcertantes, sem dúvida, porém mais ativos que a escuta unidimensional" (idem, ibidem). Esse comentário do compositor demonstra a sua preocupação na existência de outras possibilidades interpretativas da obra que considerem as questões que jazem para além da forma musical, para além dos aspectos tipo-morfológicos dos sons e suas eventuais articulações. O domínio narrativo atrelado ao "simbólico" e "romanesco" são assumidos, já na composição, como uma dimensão possível e bem-vinda de audição. Pode-se resumir, portanto, os aspectos que aproximam essa obra da condição cultural contemporânea, pós-moderna, nos seguintes pontos:

a. Um acolhimento das possibilidades de significação musical pela referencialidade sonora, proposta pela música acusmática, a partir das imagens mentais suscitadas pelo estímulo sonoro.
b. Uma utilização do domínio teórico da psicanálise como empréstimo poético e guia tanto da construção quanto do encadeamento dos símbolos pela exploração das imagens mentais estimuladas pela obra.
c. A utilização de citações de textos verbais aliados aos sons musicais como uma possibilidade de aliança entre as mais diferentes gamas do sonoro na construção de vias narrativas.
d. A utilização de referência à produção musical de outro lugar ou de outra época. Nesse caso, especificamente, isso se dá pela utilização de excertos do *Kinderszenen op.15* de Schumann, como uma prática citacional pós-moderna.
e. A intenção de colocação do Sublime pós-moderno pela apropriação dos recursos míticos de nomeação do imponderável, inefável ou inexprimível, equivalente, nessa obra, ao inconsciente psicanalítico.

Por esses pontos, nota-se que algumas das qualidades mencionadas aqui, como a prática citacional, são correntemente apontadas como pós-modernas sem que se consiga provar que a simples incursão em algum desses recursos caracteriza uma música pós-moderna. No caso dessa obra, o compositor possui consciência de que alguns

dos recursos poéticos e algumas de suas posições estéticas são compartilhadas por aquilo a que chamamos pós-modernismo. Mas uma diferença é pontuada por ele sob o argumento de que a utilização desses recursos, que demonstram uma preocupação do acusmata com a audibilidade de sua obra, em muito difere da comunicabilidade simplista evocada por parte do que se chama de música pós-moderna. E essa diferença baseia-se no fato de que a música acusmática, por sua história recente e por sua linguagem peculiar, não tem nostalgia de algum sistema (tonal/modal). Esse é um dos motivos mais consistentes para não enquadrar a produção acusmática no que Lyotard chama de realismo do ecletismo contemporâneo. Mas seus sucessores, em tal corrente, levaram a cabo a reincorporação da dimensão das referências sonoras no arcabouço poético de composição.

Nota-se, portanto, que esse é um caso de acolhimento do pós-moderno sem a suspensão do experimentalismo, da busca de um lance novo. O que legitima a prática artística, aqui, é a busca pelo paradoxal expresso pelo "inconsciente" psicanalítico entendido como "inefável", como "inexprimível" – algo do "sublime em si", e não da representação negativa deste na abstração formal. O afrouxamento da fronteira entre intra/extramusical não implica, por si só, o estabelecimento de uma comunicação guiada pela "boa performance". Nesse caso, ao contrário, a dissolução da fronteira pode abrir as sendas do inexprimível artístico, do sublime, pela exploração das imagens mentais paradoxais. O objetivo, como pontuado por Dhomont, não é a utilização da capacidade comunicativa – ou melhor dizendo, representativa da realidade – das imagens mentais, e sim a utilização das imagens na construção de paradoxos de significação, de indecidíveis, de alucinações:

> Mas se essa novidade e a ruptura que ela [música acusmática] introduz nas leis de organização sonora a aparentam a uma nova tentativa modernista, pode-se considerar certamente que, nela, certos traços de pós-modernidade [...] são imanentes. [Pois, com efeito,] uma expressão estruturalmente pós-moderna é esta de que ela tira a sua própria existência da projeção de imagens acústicas, de simulacros sonoros, e

> que ela é, como o cinema, uma arte da desrealização. Mas, à diferença das imagens narrativas da ficção cinematográfica, essas "imagens ou utopias de sons" (Bayle) deixam de ser representação da realidade, elas não são "mais da ordem da aparência, mas da ordem da simulação" (Baudrillard) ou, como disse François Bayle a propósito da imagen sonora no espaço: "a perspectiva não é mais uma ciência da representação realista, mas um instrumento forjador de alucinações". (idem, p.44)

A semelhança sugerida entre a postura modernista e pós-modernista pela valorização da inovação, conforme a proposta da música acusmática, é análoga à semelhança entre moderno e pós-moderno, descrita por Lyotard, em oposição ao realismo. A música acusmática, por sua experimentação, por sua ruptura e por sua inovação, assemelha-se ao modernismo. Ambos se caracterizam, segundo Lyotard, pela valorização do sublime. No entanto, na medida em que a música acusmática se aproxima da referencialidade sonora, ela se aproxima mais do pós-modernismo. Mas referencialidade pode remeter tanto ao realismo quanto ao pós-modernismo. E o que faz a música acusmática se aproximar mais do pós-modernismo é sua capacidade de "desrealização", ou seja, sua utilização das referências sonoras para a criação de paradoxos de significação entre elas. O foco não é mimetizar um ambiente, uma paisagem sonora real, mas sim utilizar as imagens mentais construídas ao longo da formação cultural e subjetiva dos indivíduos como elementos para a criação de um discurso auditivo criador de alucinações musicais que contrapõem, em certo sentido, a noção de realidade concreta.

Outro compositor que acolhe bem as possibilidades de referencialidade sonora provenientes da música acusmática é Rodolfo Caesar. Pode-se considerar que Caesar é um dos herdeiros das propostas musicais nascidas no GRM pós-Shaeffer. Ele foi assistente direto de Schaeffer e realizou seu doutorado sob orientação de Denis Samalley. Seu ciclo *Quatro peças para lounge*[4] (2005) pode ser enten-

---

4 Grosso modo, o *lounge* é um ambiente destinado a servir como sala de espera. Na música produzida com recursos eletrônicos destinada a ambientes de dança

dido como uma continuação da proposta acusmática diante de características inusitadas de veiculação. Essa obra, cujo título remete a um espaço de difusão musical exterior à sala de concerto ou aos centros de pesquisa acadêmicos, é baseada, quase na sua completude, em sons referenciais. É marcante o caráter não acadêmico sugerido pelo título do ciclo na sua referência ao ambiente musical do *lounge*. Isso demonstra que não existe, por parte do compositor, uma recusa *a priori* da possível aproximação da produção eletroacústica com outros ambientes de escuta diferentes da sala de concerto. Essa seria uma tendência contemporânea de encontrar novos espaços e novos públicos para a escuta desse tipo de obra. No entanto, essa perspectiva não se torna um imperativo, sendo as opções composicionais de uma ordem autônoma no momento em que a peça se revela uma experiência de escuta fora das salas tradicionais de difusão, e não um procedimento costumeiro nas obras de Caesar.

As quatro peças que compões o ciclo são *Adeus a X, Sambado, Bio-acústica* e *Affoschektra*. Uma descrição mais precisa de *Sambado* já havia sido realizada em *A condição pós-moderna e a obra Sambado, de Rodolfo Caesar* (2007). Ela serve como exemplo da maneira em que os diferentes níveis de referência sonora se organizam na peça. Até mesmo a existência de sons que não estabelecem uma alusão imediata não impede que o contexto discursivo os leve a ser reinterpretados posteriormente, como mostraremos a seguir. *Sambado* possui os seguintes tipos de sons:

1. Som não referencial, com ataque, contínuo, polarizando algumas alturas.
2. Sons de trem: sons de vagão passando nos trilhos; sons de buzina de trem.

e diversão noturna, o *lounge* é sinônimo de um espaço destinado a uma escuta desacompanhada da dança, no qual o ouvinte, geralmente, dispõe de acomodações relaxantes e de serviços de alimentação. Em virtude do crescimento da disponibilização de tal espaço em festas e clubes noturnos, uma oferta de música específica para esta situação é encontrada no mercado musical sob a designação estilística de *lounge*.

3. Sons de instrumentos musicais (típicos de orquestras presentes nos arranjos de sambas da indústria fonográfica das décadas de 1960 e 1970): sons de metais; sons de madeiras; sons de percussão de samba; sons de cordas. (Nascimento, 2007, p.3)

E o desenrolar dessas qualidades sonoras dá-se da seguinte forma:

O som não referencial é o primeiro a ser apresentado. Ele vai sendo gradativamente sobreposto por um acorde de metais em crescendo, culminando em um ataque dos metais que guarda uma certa semelhança com buzina. Esse ataque ocorre duas vezes. Na primeira vez (28") ele é sucedido do início da percussão (destaque para a cuíca) em ritmo de samba (acompanhado por um contrabaixo elétrico executando figurações de acompanhamento de samba) e na segunda vez (33") é sucedido do início dos sons de trem. Nesta segunda aparição deste ataque é possível identificar que o som não referencial não está mais presente. Aos 49", encerram-se também os sons de metais, restando apenas os sons de trem e os sons da percussão de samba. Então, torna-se possível identificar que o ritmo do samba apresentado não é totalmente regular, pois, com intervalos de alguns segundos, ele apresenta alguma irregularidade, como se uma amostra pré-gravada de uma batucada fosse recortada irregularmente e depois justaposta, com pequenas síncopes. Os sons de trem só irão desaparecer em 3’11", enquanto os sons da percussão continuarão até o final.

Em 1’04" aparece um acorde contínuo de cordas. Tal acorde possui uma semelhança morfológica com o som não referencial do início da obra. Isso permite que se reinterprete os sons do início como sons de cordas tratados. Em 1’10", aparecem as madeiras executando uma figuração rítmica que vai sendo variada e, em 1’29", os sons de metais reaparecem realizando uma espécie de reapresentação dos ataques do início da obra. A partir deste ponto começa a haver um adensamento da incidência destes eventos sonoros e a aparição de fragmentos de uma melodia de saxofone. Em 2’21’, essa melodia do saxofone é apresentada de forma integral junto a uma nítida superposição de amostras dos sons da percussão, de modo que a configuração da rítmica do samba fique confusa (como duas amostras fora de fase, uma disposta no contratempo da outra). Existe uma melodia de cordas que funciona como respos-

ta à melodia do saxofone. Este acontecimento sugere que os sons dispostos de maneira dissociada anteriormente começarão a formar um todo coeso, no qual cada elemento assumirá seu papel orquestral, incluindo os sons não instrumentais como o de trem e o de buzina. Portanto, uma possibilidade de eixo direcional da obra é o da escuta de sons isolados que gradativamente vão se montando em um todo orquestral, enquanto as amostras do batuque de samba vão sendo "sambadas", ou seja, gradativamente dessincronizadas.

Esta possibilidade de escuta já encontra uma predisposição em momentos nos quais sons de referências distintas aparecem com semelhanças morfológicas, como é o caso do som não referencial e das cordas/metais, ou o caso dos sons de buzina e os sons de madeiras/saxofone, dentre outras possibilidades perceptíveis deste tipo de semelhança. Este é o momento mais denso da obra (2'50" até 3'10"). A forma como ele é precedido reforça o eixo direcional acima proposto. Em 3'07", em meio a grande densidade de camadas sonoras, escuta-se o som de trem mais denso, acompanhado por uma buzina. Em 3'11", esse som de trem se encerra, sobrando apenas os instrumentos que, até o final da obra, vão se organizando em uma resolução tonal do material harmônico apresentado no decorrer da peça. Aqui a melodia do saxofone é acompanhada pelos outros instrumentos, ou seja, uma estrutura de melodia e acompanhamento à maneira de um arranjo para orquestra de uma samba instrumental. E é essa configuração que prevalece até a conclusão da obra. (idem, p.3-5)

Essa descrição dos eventos sonoros da peça serve, aqui, para mostrar como a referencialidade dos sons, conforme utilizada na obra, se situa além da simples remissão a uma fonte sonora. A referencialidade é funcionalmente organizada no discurso musical. Podemos falar de referências a ambientes de difusão musical (presente já no título), a materiais musicais (melodias tonais, acordes, ritmos de samba) e a paisagens (sons de trem). Esses elementos se relacionam, respectivamente, a outros gêneros musicais, a citações de outros contextos musicais como certa recuperação da melodia e do tonalismo e a contextos espaciais sonoros com a formação de paisagens não realistas. E todas essas referências organizam-se em relações que for-

Tempo												
0"	28"	33"	49"	1'04"	1'10"	1'29"	2'21"	2'50"	3'07"	3'10"	3'11"	3'44"-Fim
						Adensamento		Maior densidade			Arranjo instrumental	
		Cordas		Acorde			Melodias de resposta					
				Saxofone		Fragmentos melódicos	Melodia integral					
			Madeiras									
Percussão												
							Superposição defasada		Defasagem (contratempo)			
									Som de trem + denso			
	Trem											
								Buzina				
Metais cesc.	Ataque	Ataque										
Som ñ referencial												

Figura 2 – Gráfico de eventos sonoros de *Sambado* (Nascimento, 2006, p.3)

mam um todo discursivo. Ela também não está presente somente no nível mais direto de referência a fontes sonoras e ambientes reconhecíveis: a referencialidade vai além dos materiais, prolongando-se ao nível dos procedimentos, e utiliza uma disposição dos eventos semelhantes a uma técnica de orquestração.

A obra de Caesar possui, portanto, algo do que Ramaut-Chavassus define como procedimentos técnicos utilizados pelos compositores que se aproximam de uma postura composicional pós-moderna. Em primeiro lugar, isso ocorre pelo fato de a obra reutilizar elementos melódicos, porém, sem a ingenuidade de uma construção tonal mesmo quando uma polarização é perceptível em *Sambado* ou quando uma invenção de Bach é ouvida em *Bio-Acústica*. O que interessa nessa utilização não é a criação de um discurso tonal orgânico, mas sim a exploração de imagens mentais suscitadas por essa recorrência melódica. Em segundo, quando *Sambado* apresenta melodias referenciais da música popular brasileira, em especial a música popular urbana carioca, algo de um contexto cultural local é evocado, sem que se crie uma oposição binarista entre estilo universal progressista e estilo regional/local conservador. A obra não permite o seu posicionamento em um dos extremos da dicotomia nacionalismo *versus* vanguarda.

Mas como na obra de Dhomont, não é a simples utilização dos procedimentos técnicos que possibilita a percepção dela como uma obra pós-moderna. O que a faz ser percebida como tal é sua imersão em uma confluência de questões que a posicionam dentro da atual condição do saber. Em *Duas peças de Rodolfo Caesar: Tinnitus (2004) e Bio-Acústica (2005)*, Silvio Ferraz descreve a segunda de modo a mostrar a importância de partir da escuta em uma análise musical, evidenciando as relações da obra com a vida pessoal do compositor e afirmando a pertinência de abordar questões dessa natureza para melhor compreensão.

Essa perspectiva em muito se assemelha à visão da musicologia pós-modernista ao entender que o ato da análise, estendido a uma compreensão musical mais ampla, está impregnado de dados extramusicais a ponto de uma separação entre o que é propriamente

musical e o que é extramusical ser impossível (Ferraz, 2006, p.90). A compreensão está situada para além da estrutura musical. Os caminhos da crítica realizada por Ferraz reiteram o fato de que o compositor, primeiro auditor da sua própria obra, assume a escuta e não o objeto sonoro como o foco da composição. Nesse caso, aquilo que por alguns musicólogos pós-modernistas é intentado como uma atitude hermenêutica é incorporado já no ato criativo:

> O que a vida pessoal tem a ver com a música? Ela é a imagem privilegiada e privilegiadora, ela é o pacote de imagens, a coletora de imagens, e compor não é mais do que dispor destas imagens privilegiadas para que outros as ouçam, e encadeá-las – ou sobrepô-las – de modo que se prenda a atenção de alguém que esteja por perto. E para se prender a atenção valem algumas estratégias: cortes, transições graduais, um pouco de humor ou um pouco de melancolia, tanto faz. Talvez deveria dizer que uma outra imagem de música se desvela aqui: nem ouvir estruturas para se mostrar inteligente, nem levar-se no sentimentalismo, ou decifrar uma anedota, mas simplesmente manter-se atento, voltar o ouvido e deixar-se levar ou penetrar por imagens sonoras. (idem, p.96-7)

A atitude composicional é pós-moderna e faz com que a utilização de diversos procedimentos técnicos apoie uma suposta recepção da obra na qual elementos situados para além da estrutura sonora ganham relevância. Seguindo a diferença estabelecida por Lyotard entre realismo e pós-modernismo, pode-se dizer que esse afastamento da abstração formal se coloca, na produção contemporânea, diante de uma ambiguidade. Ele pode revelar uma rendição à demanda por realismo, que na música se traduz na utilização dos elementos reconhecíveis para a escuta de forma a restabelecer uma comunicação com o público, pagando por isso o preço da exclusão da experimentação e da exclusão das contradições entre as diferentes referências diante a um ecletismo estilístico aplainador.

No entanto, esse mesmo afastamento da abstração formal pode propiciar a colocação do sublime em si que, seguindo a evocação do inefável por Dhomont, se traduz na música acusmática pela explo-

ração das imagens mentais e pelas formações paradoxais de tais imagens. Na obra de Caesar, as referências sonoras estão dispostas de forma a não reiterar o contexto real das manifestações sonoras e musicais às quais a obra faz alusão. Ela não se torna um samba, não se torna um *lounge* e não se torna uma obra de Bach. Ela não se aproveita, também, da reconhecibilidade desses elementos para a sua inserção diante de um público de escuta maior, rechaçando a possibilidade de buscar uma maior performatividade proveniente de tal utilização. Mas ela utiliza tais elementos com o intuito de reconstruir uma experiência de escuta do próprio compositor, possibilitando ao ouvinte, acompanhando a proposta de Ferraz, a aproximação com a dimensão psíquica do autor da obra.

O caráter paradoxal do encontro de sons que não coabitam o mesmo espaço e tempo na realidade cotidiana só tem lugar e sentido dentro de um universo psíquico, tanto na composição quanto na escuta. Dessa forma, uma escuta valorativa do psiquismo do próprio ouvinte é também enfatizada, sugerindo, novamente, uma equivalência entre inconsciente e o sublime. Análogo à paralogia, o sublime pós-moderno é a boa notícia da incredulidade nas metanarrativas ao dispor um lugar ao informe criativo fora das formas preconcebidas do realismo e da abstração formal modernista.

Nesses dois casos anteriormente discutidos, pode-se notar uma atitude composicional pós-moderna que se guia pelo encontro com a inovação e com a invenção sem que se confunda isso exclusivamente com a inovação técnica composicional. A descrição estrutural dessas obras não recupera o todo da experiência criativa nelas encontrada. Além disso, a atitude composicional pós-moderna pode se aproximar da busca por uma eficiência comunicativa, na tentativa de possibilitar um público de escuta mais abrangente: certa recuperação da gama de notas diatônicas pode fazer parte da busca pela inclusão auditiva. Um material diatônico pode ser utilizado de forma a reafirmar um discurso tonal ou modal, evitando que a tensão harmônica ganhe a dimensão técnica e simbólica das vanguardas do início do século XX. Nesse sentido, a busca pela comunicação se transfigura pela busca por um prazer imediato capaz de reter a escu-

ta de um público que inevitavelmente convive com o tonalismo e com o diatonismo no cotidiano de sua formação subjetiva.

O reaparecimento do tonalismo na música contemporânea foi cuidadosamente observado por Safatle no ensaio intitulado *O esgotamento da forma crítica como valor estético* (2007). Por "forma crítica", ele entende a forma estética capaz de realizar a "crítica da mímesis" como "uma das marcas maiores do modernismo" (2007, s. p.), definindo

> a obra de arte moderna como aquela capaz de se estruturar através da estetização da distância que devemos tomar em relação a organizações, processos, representações e valores que aparecem de maneira naturalizada nas realidades sociais. Desta forma, ela deve impor a autonomia dos seus processos construtivos negando, com isto, qualquer semelhança fundamental com organizações funcionais vistas como naturais no interior de realidades sociais historicamente determinadas.

Essa noção de crítica implica a capacidade das "obras fiéis à forma crítica de se organizar a partir dos protocolos de *desvelamento do seu processo de produção*" (idem, ibidem, grifo do autor). Essa racionalização sobre a forma estética encontra seu modelo maior para todas as artes modernistas na música sob a influência das doutrinas estéticas alemãs do século XIX que se imbuíram da ligação entre "música" e "absoluto". Essa ligação de ideias é condutora do processo de dissolução da tonalidade nas obras de Schoenberg, sob influência da doutrina hanslickiana, reiterando o afastamento do mimetismo das paixões possibilitado, em um momento anterior, pela sintaxe do tonalismo:

> O esgotamento do sistema tonal é, também, esgotamento de uma gramática de expressões que se naturaliza no uso reiterado de cadências e elementos que desempenham sempre a mesma função de um "sistema de representações". A "emancipação da dissonância" em relação ao esquema antecipação-resolução, emancipação a respeito da qual fala constantemente Schoenberg, não seria outra coisa que a possibilidade de construir ideias musicais capazes de desvelar uma expressão recalcada

> pela gramática do sistema tonal. Recalque produzido por uma aparência que submete à expressão singular aos ditames de uma linguagem sedimentada. (idem, ibidem.)

Safatle traça de maneira concisa as relações que essa crença moderna na forma crítica mantém com o que se chamou de "audição estrutural". Essa relação traduz-se na seguinte passagem, dentre muitas outras:

> trata-se de insistir que sua música [de Schoenberg] não naturaliza totalidades funcionais (como é o caso da música tonal), mas expõe claramente seu processo de construção através da posição do plano e do esquema. Tal afirmação é feita na expectativa de levar o sujeito à necessidade de *ouvir a estrutura e o plano construtivo*. Este é o sentido fundamental da "audição estrutural" exigida por Schoenberg. (idem, p.7, grifos do autor)

Essa mesma audição estrutural aqui descrita é aquela alvejada pelos teóricos da musicologia modernista. A estruturação como tentativa de exposição do processo criativo foi radicalizada por Boulez ao estendê-la a todos os parâmetros dos sons que não somente as alturas, como uma continuação da racionalização da forma musical, podendo, até mesmo, tomar contornos cientificistas de coerência lógica dessa estruturação. Nota-se que o processo que os autores da musicologia pós-modernista entendem como um distanciamento positivo da escuta estrutural e da doutrina de Hanslick é abordado por Safatle como "esgotamento da forma crítica", indicando uma concordância entre essas abordagens sobre a existência desse fenômeno de distanciamento. A diferença, no entanto, é sobre o juízo que se faz desse distanciamento como uma perspectiva ou como um esgotamento.

No entanto, o grande mérito de Safatle é reconhecer como esse tonalismo presente nas obras de Tomas Adés e John Adams partilha de uma condição contemporânea na qual a crítica da ideologia se esgota pela transparência "cínica" da própria ideologia. As regras de poder não estão mais subscritas em uma dimensão das quais te-

nham que ser retiradas do desvelamento. O tonalismo contemporâneo sabe do seu cárcere ideológico presente na reiteração de uma sintaxe que não dá conta da expressão singular. No entanto, ele a utiliza de forma irônica, como resquícios fragmentados de uma gramática musical inócua dispostos como clichês de expressões musicais tonais, dando lugar à "forma-paródica":

> Esta forma, ao invés de organizar-se como uma crítica da aparência através da visibilidade integral da estrutura, ela organiza-se como a submissão integral do material a um "princípio de estilização". O material aparece normalmente como representante de um estilo codificado, elemento congelado como uma imagem-clichê. (idem, s. p.)

É essa utilização, porém levada ao "paroxismo", que marca as obras de Adams e Adés, segundo Safatle: "Entre Adams e Adés passa o mesmo discurso de disponibilização integral dos materiais musicais de todas as tradições possíveis e de mobilização de tais materiais em uma organização que visa o grande público" (idem, ibidem). Esse reaparecimento do tonalismo, conforme descrito por Safatle, possibilita a afirmação de que ele se trata de um realismo semelhante ao realismo contemporâneo descrito por Lyotard como "ecletismo do dinheiro", na busca da satisfação de um grande público pela utilização desses clichês tonais fragmentados. Mas o que seria esse realismo senão a analogia artística mais direta do que Lyotard chama, em *A condição pós-moderna*, de legitimação pela eficiência (performatividade)? A despeito de sua afirmação de que esse realismo não se trata exatamente do que ele chama de pós-modernismo artístico e sim de uma arte de mercado, pode-se dizer que ele compartilha da mesma ameaça de restabelecimento da totalização pela exigência de eficiência do capitalismo, ou seja, a mesma eficiência da boa performance que Lyotard descreve como uma das possibilidades de legitimação do saber pós-moderno. Esse realismo se revela como a "má" notícia da incredulidade nas metanarrativas.

Observando especificamente a obra de John Adams, é fácil reconhecer seu caráter de eficiência na utilização dos clichês. Safatle apon-

ta sua utilização da forma-paródica em obras como *Harmonielehre* (1984-1985), *Grand Pianola Music* (1982) e *Century Rolls* (1996). Mas a própria questão do diatonismo deve ser observada como uma incredulidade na possibilidade de emancipação do discurso musical previsto pela "emancipação da dissonância". A obra *Road Movies* (1995) pode ser acrescida a esse universo de obras nas quais o processo tonal não é resgatado na sua integralidade, mas sim no seu sentido paródico. *Road Movies* é uma obra para piano e violino composta de três movimentos: *I. Relaxed Groove, II. Meditative* e *III. 40% Swing*. Ela herda, certamente, procedimentos técnicos típicos do minimalismo musical moderno,[5] como a repetição, as pequenas variações de um mesmo fragmento melódico, a adição gradual de elementos melódicos como expansão de um mesmo fragmento melódico. Porém, esses elementos não estão dispostos com o rigor encontrado em obras de Reich ou mesmo em obras do próprio John Adams, como *Phrygian Gates* e *China Gates*, ambas de 1977. A diferença é marcada pela proposta autodeclarada do compositor de realizar uma "música de viagem, música que é confortavelmente estabelecida em um *groove* rítmico e passa por regiões harmônicas e texturais como alguém passaria por uma paisagem em uma viagem de carro" (Adams, 2004, p.3). No terceiro movimento, *40% Swing*, Adams assume de forma direta a recorrência de "ecos de *jazz* e *bluegrass*" (idem, ibidem). Chama a atenção o trato suavizado em relação às dissonâncias. Elas não se apresentam de forma a propiciar qualquer tipo de choque que impossibilite o reconhecimento de centros tonais, mesmo quando a sua utilização não prevê um encadeamento harmônico preciso.

Safatle, de forma muito sagaz, expõe os argumentos disponibilizados por Adams para tal ecletismo:

---

5 John Adams é um dos herdeiros mais significativos do minimalismo musical. Para uma melhor compreensão das peculiaridades técnicas composicionais de Adams, ver *Counterpoin and Polypohony in Recent Instrumental Works of John Adams* (2008), de Sanchez-Behar. Já para o entendimento de procedimentos técnicos do minimalismo, de forma geral, ver *Discussão sobre o minimalismo musical norte-americano: processos, repetição e teleologia* (2008), de Julio Cesar Lancia.

> Adams teria certamente uma outra versão para tal ecletismo pressuposto pelo discurso da disponibilização integral do material. Em um tom claramente afirmativo, ele falaria da multiplicidade que compõe a "América" enquanto espaço livre das hierarquias e distinções que marcaram a "velha Europa". O ecletismo de sua música seria apenas o resultado de um "retorno à experiência ordinária" que, na era da urbanidade, tudo mistura, e às formas musicais enraizadas em práticas comunais de interação social. [...] É desta forma que Adams pode afirmar: "Eu logo percebi que a música dodecafônica estava muito divorciada da experiência comunal", sem problematizar o fato de que este divórcio era o resultado do esvaziamento da própria noção de "experiência comunal" na era da universalização da forma-mercadoria. (op. cit., s. p.)

O ensaio de Safatle não utiliza, em momento algum, o termo pós-moderno e seus correlatos. Seu objetivo não se constitui na sugestão de uma incredulidade metanarrativa, como afirma Lyotard. No entanto, o esgotamento da crítica, por ele descrito, em muito reafirma a utilização do tonalismo realizada por Adams como uma regressão da noção de autonomia da forma que caracterizou a noção de autonomia musical moderna. Dessa maneira, seu ensaio sensibiliza para o fato de que o esgotamento da forma crítica musical é correlato da rejeição da autonomia do belo musical e correlato do retorno da *mimésis* na música da sociedade pós-moderna. Mas essa é a via do realismo, ao qual a legitimidade é conferida pela eficiência comunicativa do ecletismo e ao qual Lyotard reluta em chamar de pós-moderno.

Considerações finais

A afirmação de que a condição cultural contemporânea é definida pela incredulidade nas metanarrativas de legitimação do saber traz consigo a pergunta: o que legitima um saber nessa condição? A resposta de Lyotard é que os saberes se legitimam ou por sua performance ou pela paralogia. Conforme já abordado, por um lado a legitimidade da performance busca a melhor performance – a melhora da eficiência de determinado sistema – prescindindo do critério de verdade. Por outro, a paralogia – o encontro com o paradoxo, a busca pelas diferenças, a ênfase das localidades lógicas – busca o lance novo e acentua o caráter da diferença em vez da generalidade sinonímica da verdade. Enquanto a paralogia reitera a multiplicidade de jogos de linguagem mediante a valorização das diferenças entre modelos de saber, a performatividade como critério de validação do saber porta a ameaça da redução dessa multiplicidade de jogos de linguagem a um sistema totalizador e regulador da eficiência, identificado com o capitalismo. A incredulidade que gera a possibilidade de convivência das diferenças é a mesma que achata essas diferenças sob a totalização sistêmica da eficiência.

Esse estado do saber não deixa de evidenciar suas manifestações em diferentes domínios da atividade humana. Sua afecção na música não é menos sensível. No entanto, as associações mais diretas po-

dem se transfigurar em uma cilada para a compreensão do debate a respeito do pós-modernismo musical. Conforme apontado por Salles e Ramaut-Chevassus, o pós-modernismo não é um novo e último estilo no desenrolar da arte ocidental. Descrever a sua constituição é uma tarefa que exige cautela ao traçar comparações, analogias e associações entre o discurso filosófico de Lyotard e o saber musical. Em termos gerais, pode-se concluir que não é possível estabelecer uma metanarrativa específica para a música.

O saber musical moderno, como qualquer saber artístico ou científico, encontra-se legitimado pelas metanarrativas modernas, das quais a forma mais elaborada de formulação é o sistema filosófico hegeliano. E para Lyotard, essas são as principais metanarrativas, não se mostrando pertinente a indagação de uma metanarrativa especial para a música. Nem a noção de tonalidade, nem a de formalismo, nem a de escuta estrutural, nem a ideologia do organicismo cobrem por completo o significado das metanarrativas da emancipação ou da especulação. Isso não impede a existência de narrativas de longo alcance no domínio do saber musical. Portanto, quando Scott afirma que "a grande narrativa musical é a evolução e a dissolução da tonalidade" (1999, p.139), há de se cuidar para que a utilização da noção de "grande narrativa" seja diferenciada das metanarrativas apontadas em *A condição pós-moderna*.

O percurso da tonalidade, apesar de se constituir em uma narrativa de orientação do desenvolvimento técnico-composicional, não é correlata das metanarrativas do relatório lyotardiano. Formalismo, vanguarda, organicismo e escuta estrutural, quando se concordar que esses termos realmente caracterizam o modernismo musical, devem ser vistos como consequências das metanarrativas provenientes da filosofia no domínio musical. Essas noções são, no máximo, manifestações particulares dos eixos de orientação do saber moderno – a busca pela liberdade (emancipação) e a busca pela verdade (especulação) –, traduzindo-se na busca pela verdade da música ou na valorização da liberdade do sujeito da música que, por diversas vezes no modernismo, torna-se sinônimo de sujeito compositor.

Mas esses termos, compreendidos como decorrência musical da confiança nas metanarrativas, não são uma consequência de qualquer tipo. Essas quatro noções ganham terreno no debate musical justamente quando já se faz sentir a erosão do edifício enciclopédico moderno. Esse momento, o fim do século XIX, já pressente que o jogo do saber científico e o jogo do saber ético-político são incompatíveis e incapazes de responder a um único critério universal. No momento em que emancipação e a especulação sentem as rachaduras do seu casamento, a compreensão musical se vê na necessidade de escolher seus critérios de legitimação. A aproximação do saber científico (como o surgimento da musicologia) ou a criação uma terminologia própria de descrição da linguagem musical (como a teoria e a análise musical) não revelam simplesmente a continuidade do legado das metanarrativas, denunciando um caráter ambíguo do próprio modernismo musical. Esses dois fenômenos, quando olhados pela ótica de Lyotard, já se encontram historicamente diante da nostalgia da unidade, traduzidos pela busca de uma nova unidade lógica para setores recém-surgidos ou recém-emancipados no cenário dos saberes, como a ciência da música e a estética musical.

Portanto, não há uma metanarrativa musical sobre a qual incida um caráter de incredulidade pós-moderna. No máximo, podemos reconhecer projeções dessas metanarrativas no saber musical. Essa incredulidade, por parte do saber musical de qualquer tipo, reporta-se diretamente às metanarrativas provenientes da filosofia, ou seja, as mesmas metanarrativas de Lyotard. Essa afirmação não impede que consequências especificamente musicais possam ser detectadas como decorrência de tal incredulidade. E a consequência maior é, justamente, a desconfiança em relação às formas modernas de compreensão musical resumidas sob os rótulos de formalismo, vanguarda, organicismo e escuta estrutural. E nesse momento, a conexão entre as proposições de Lyotard e os argumentos dos autores das abordagens referentes ao pós-moderno em música não é satisfatória. A despeito desse fato, pode-se observar a forte tendência contemporânea de relativização das barreiras entre puramente musical e extramusical, ora criticada por Treitler, ora bem acolhida pelos pós-

-modernistas de língua inglesa e por Nattiez. E relativizar essa divisa leva à relativização da noção de autonomia musical em seus mais diferentes sentidos.

Tanto a autonomia da obra musical quanto a autonomia do sujeito musical sofrem os abalos de tal incredulidade. Os ataques à doutrina hanslickiana e a escuta estrutural são o indício de que os entusiastas das teorias pós-modernas não acreditam na autonomia absoluta da obra musical em relação ao seu contexto sociocultural. O clamor pela objetividade científica de *Do Belo Musical* e as ferramentas modernas de descrição da apreensão das estruturas musicais – uma espécie de idioma paralelo de nomeação da verdade da obra musical – cedem terreno às vias de compreensão hermenêuticas ou semiológicas que consideram importantes os contextos comunitários de aparição e fruição de uma obra ou um evento musical. Não existe a verdade da obra decorrente de sua própria "estrutura imanente", nos termos da terminologia de Nattiez e Molino.

No entanto, o ato composicional e o ato de escuta não são vistos como isolados do contexto comunitário, abandonando qualquer suposta exigência de transcendência das influências socioculturais em direção a um suposto "estilo internacional" e a uma evolução técnica e composicional progressiva. Na terminologia de Nattiez-Molino, colocam-se em questão, além da estrutura imanente da obra, os polos poiético (do compositor) e estésico (do ouvinte). Portanto, se existe um termo sobre o qual se apoiar na tentativa de extrair uma orientação mais ampla sobre o acontecimento musical pós-moderno, esse termo é autonomia.

As metanarrativas fundam a autonomia, tanto da obra musical quanto do sujeito musical. Inicialmente, a autonomia da obra se coloca em relação à natureza – estética hegeliana – e, posteriormente, em relação às outras artes e aos outros domínios do saber – estética hanslickiana. A autonomia do sujeito criador é construída em paralelo à construção da autonomia do belo artístico e musical em relação à estética da *mimésis* da natureza na medida em que as artes e, de maneira especial, a música ganham um estado de importância no que se chama, tanto em Hegel quanto em Hanslick, de produção do

espírito. O sujeito artístico, catalizado na figura do criador de obras, acredita-se autônomo. O pós-modernismo reporta-se a essa autonomia na medida em que não crê na liberdade absoluta e na capacidade de uma verdade absoluta comum a todos os saberes. Ele aposta, portanto, no afrouxamento dessa noção.

Se não se acredita mais em uma estrutura imanente absolutamente autônoma ou em um criador/ouvinte completamente independente de seu contexto cultural e livre para a criação absoluta, duas são as possibilidades de legitimidade do saber musical ao modo de Lyotard: ou esse saber se pauta por sua eficiência no sistema econômico desprovido da ideologia revolucionária de sua superação; ou esse saber busca a inovação pelo encontro com o paradoxal. Mas o que significa eficiência quando o assunto em foco é a música ou a pesquisa musical? Mais uma vez é a separação lyotardiana que permite tal discernimento. Uma vez que é possível observar nas artes visuais e na literatura uma demanda por realismo em contraposição à experimentação, sugere-se a extensão dessa demanda a todos os aspectos da arte contemporânea, incluindo a música. O realismo musical, tal qual o literário e o das artes visuais, é aquele da apropriação das diferenças culturais sobre uma ótica niveladora, à qual Lyotard dá o nome de "ecletismo" e sobre a qual Dhomont se debruça na demonstração de posturas composicionais contemporâneas altamente preocupadas com a inclusão de um público perdido (1990, p.36-42). Esse ecletismo musical não tem nada de libertador no sentido de valorização das diferenças culturais, mas, ao contrário, as coloca em pé de igualdade ao modo do jogo publicitário e televisivo do alcance estatístico (idem, ibidem).

Porém, a incredulidade na unidade metanarrativa também permite a absorção de modelos inovadores de relações entre diferentes estilos, diferentes heranças histórico-culturais e diferentes organizações musicais. Mais ainda: permite o reconhecimento de diferentes modos de audição de uma mesma obra ou de eventos musicais diversos. Diante dessa abertura, acredita-se ser possível a compreensão das relações que a música mantém com a experiência humana de um modo mais amplo. Isso é parte do argumento de Kramer para

seu programa musicológico pós-modernista, que reconsidera a disjunção moderna entre música e linguagem a fim de estabelecer uma compreensão musical que atenda melhor os diferentes interesses pela música (1995, p.3). Um exemplo de relações pouco exploradas e que se tornam mais evidentes no saber pós-moderno é a reflexão concernente às questões libidinais e suas tramas com o fazer musical. Sob influência de trabalhos como o de Lyotard (*Discours, Figura, L'économie Libidinale* e *Des Despositifs Pulsionnels*), a dimensão subjetiva do desejo ganha espaço na lista de temas da reflexão contemporânea sob uma ótica influenciada pela psicanálise. Fink é um exemplo de como a musicologia pós-modernista enxerga tal possibilidade ao defender a associação proposta por McClary entre as reflexões sexuais e a interpretação do significado musical. Longe da pretensão de indagar sobre a legitimidade do tema libidinal para o saber contemporâneo, deve-se pontuar, aqui, que a qualidade da apropriação de tal temática pela pesquisa musical ainda é uma questão em aberto e carece de uma compreensão maior de obras lyotardianas que não se dedicam à noção de pós-moderno.

Se o caráter de legitimidade do saber contemporâneo se mantém ambíguo entre eficiência e performance, a ambiguidade se mantém, de certo, em grande parte da pesquisa em música e em grande parte da produção musical. O grupo de pesquisadores que constituem a musicologia pós-modernista embrenha-se na complexidade das relações entre o intra e o extramusical, a ponto de dissolver tal fronteira sob uma perspectiva de atender ao interesse humano. Mas o risco do estabelecimento de uma significação musical pode, segundo Treitler, reduzir a experiência musical à interpretação textual, abdicando-se da peculiaridade que mantém a música em uma zona de importância e de identidade específica (1995, p.12-3). Em ambos os casos, o que se coloca em jogo é a tendência de afrouxamento dessa noção de autonomia, porém, com juízos valorativos bem contrastantes em cada um desses dois autores.

Nattiez, por sua vez, reconhece que mesmo ao tratar das possíveis significações provenientes da música, a fluidez metodológica dos musicólogos pós-modernos corre o risco da dissolução de seus

escritos críticos em descrições demasiadamente subjetivas da experiência de escuta comparada, por ele, a um "ato de fé" (1993, p.51). A demanda contemporânea por realismo pode significar, para a pesquisa em música, uma ênfase excessiva sobre as possibilidades comunicativas da música e sob "um plano epistemológico [...] culturalista e relativista" (idem, p.44). O caráter metodológico de tais pesquisas também pode corroborar uma espécie de eficiência científica ao escolher e equiparar objetos de pesquisa de naturezas muito diversas. Ao contrário do que se pretende, a escolha de objetos múltiplos acaba por não ressaltar as diferenças entre eles em meio à dificuldade de identificar uma zona específica cercada por critérios um pouco mais rigorosos. A destruição da fronteira entre música "séria" e "música popular", dentro da corrente musicológica pós-modernista, pode não transcender a mera equiparação dos objetos de estudo em vez de colaborar no entendimento das redes complexas de estabelecimento de valor nas mais diversas culturas. A mesma perspectiva que possibilita a imersão no desconhecido mundo das diferenças entre modelos de saber nivela tais modelos pela aparente necessidade imperativa de inclusão.

Já na produção musical, é notável a existência de uma corrente de compositores que assume a necessidade de estabelecer uma comunicação mais eficiente com o ouvinte. O ecletismo e a nova atitude em relação ao passado acompanham esta demanda por comunicabilidade, conforme o relato de Ramaut-Chevassus. Sua lista de procedimentos técnicos[1] composicionais que viabilizam a atitude composicional pós-moderna – "melodia, repetição, simplicidade, colagem, retorno às diferenças nacionais/étnicas" (1998, p.29-57; Salles, 2005, p.128) – pretende-se uma descrição estilística da música pós-moderna com a advertência de que esses procedimentos, por si sós, não garantem tal caracterização. Desconectados do seu contexto estético de utilização, eles podem não revelar nenhuma dife-

1 Vale lembrar que Dhomont realiza uma listagem de tais procedimentos de forma muito semelhante (Dhomont, 1990, p.36 e 40).

renciação substancial em relação à música moderna, pois é possível reconhecer muitos desses elementos em obras de compositores dos quais não se discute seu pertencimento ao modernismo musical, como é o caso de Stravinsky. No entanto, uma espécie de redoma estética coloca-o próximo à doutrina de Hanslick, sob a ótica de sua atitude composicional. Assim, a importância dessas técnicas cresce na medida em que as necessidades pós-formalistas e pós-estruturais, conclamadas pela musicologia pós-modernista, por exemplo, ganham terreno na compreensão musical contemporânea. Mesmo sendo perceptível a utilização de uma série de procedimentos técnicos aliados à nova atitude composicional, a questão a respeito do caráter pós-moderno dessa atitude ainda recai sobre sua legitimidade, ou melhor dizendo, sobre a proveniência da legitimidade dessa nova postura como um saber pós-moderno.

Na tentativa de responder à demanda por comunicabilidade, de estabelecer uma nova atitude em relação ao passado e de satisfazer o gosto contemporâneo pelo ecletismo, é a busca do paradoxal ou a busca pela eficiência que pautam tal produção? É a busca pela inovação e valorização da diferença ou a busca por uma inclusão de consumo que motiva tal atitude composicional pós-moderna?

Quando os termos de tal legitimidade se pautam pela noção do sublime pós-moderno lyotardiano, algo da necessidade da autonomia moderna se preserva junto à experimentação, ou seja, junto à um discurso musical que não se legitima pela sua coerência sistêmica abstrata – conforme o modernismo de Schaeffer e Boulez – e sim pela colocação do imponderável, do indizível, mesmo quando essa tarefa envolve a subversão de um código de significação bem definido. Esse é o caso das imagens mentais da música acusmática de Dhomont e de Caesar que não abdicam da significação, porém, intentam criar contextos de significação não realistas que acessam, de alguma forma, uma dimensão psíquica do ato de escuta, equiparando o imponderável, o inefável e o sublime ao inconsciente psicanalítico. Essa é uma forma de reconhecer uma parcela da produção encontrada no contexto do saber denominado pós-moderno, na qual a legitimidade, a despeito de toda possibilidade de significação co-

municativa, parece tender à do sublime pós-moderno com sua força desestabilizadora das explanações. E essa força desestabilizadora, na obra de Lyotard, conecta a noção de sublime com a noção de paralogia (Malpas, 2003, p.20, 25-26)

Nos termos de Lyotard, conjugados com a argumentação de Dhomont, uma arte que não possibilita um sentimento paradoxal e que se resguarda sob a segurança da noção de prazer proveniente do belo tende a ser vista como realista. Diante disso, muito do que se convencionou chamar de música pós-moderna, caracterizada pela atitude descrita por Ramaut-Chevassus, pode ser entendido como realismo e não pós-modernismo. Mas o realismo é para a arte a possibilidade de um saber contemporâneo legitimado pela exigência de boa performance e de eficiência de comunicação com o público, manifesta na superação das experimentações. Portanto, o reaparecimento de certo tonalismo aliado aos procedimentos técnicos da melodia, repetição, simplicidade, colagem e o retorno às diferenças nacionais/étnicas pode significar a escolha de um material musical seguro segundo a impressão de entendimento e prazer imediato por parte do ouvinte. Dhomont associou essa possibilidade ao "lazer" e ao "entretenimento" (1990, p.36) e Safatle, mesmo não mencionando o termo pós-moderno, observa um declínio da autonomia da forma crítica e o reaparecimento da *mimésis* nesse tonalismo contemporâneo. No caso, delineia-se a legitimidade proveniente da eficiência, da performatividade no ecletismo tonal como realismo mimético. E Adams representa bem essa atitude composicional.

Entre o paradoxal sublime e o conforto eficiente do realismo, entre a ciência paralógica e a ciência performativa, tanto a música quanto a pesquisa musical são pós-modernas na medida em que não se reportam mais à noção moderna de autonomia musical, que por sua vez foi consequência do legado das metanarrativas descritas em *A condição pós-moderna*. No presente livro, pretendeu-se demonstrar essa ligação e ressaltar a necessidade de uma abordagem menos precipitada das ideias lyotardianas para o entendimento do pós-moderno em música.

Referências bibliográficas

ADAMS, J. *Notas do encarte do Cd Road Movies*. Nonesuch, 2004.

ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

BABICH, B. E. E. *Postmodern Musicology*. In TAYLOR, V. E., WINQUIST, C. E. (Eds.) *Encyclopedia of Postmodernism*. Nova York: Routledge, 2001.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade:* o pintor da vida moderna. In: COELHO, T. (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BEHAR-SANHEZ, A. *Counterpoin and Polypohony in Recent Instrumental Works of John Adams*. Florida State University, 2008. (Tese de Doutorado em Filosofia) Disponível em: http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-05122008-155741/unrestricted/Sanchez-BeharADissertation.pdf

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas.* 16.ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BUTLER, C. *Postmodernism: A Very Short Introduction*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III:* Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna:* introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

COELHO, T *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995

DAHLHAUS, C. *Estética musical*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2003.

DANTO, A. *Após o Fim da arte*: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELL'ANTONIO, A. (Ed.) *Beyond Structural Listening:* Postmodern Modes of Hearing. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2004.

DHOMONT, F. *Le Postmodernisme en Musique:* Aventure Neo-Baroque ou Novelle Aventure de La Modernité? In: NATTIEZ, J.-J. (Ed.). *Circuit Revue Nord-Americaine de Musique du XXe Siécle. Postmodernisme.* n.1. Montreal: Presses de l'Université de Montreal, 1990.

______. Notas do encarte do Cd *Forêt Profond*. Paris: Empreintes DIGITALes, 1996. IMED 9634.

EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

FERRAZ, S. *Duas peças de Rodolfo Caesar: Tinnitus (2004)* e *Bio-Acústica (2005).* In: *Musica Hodie,* v.8, n.11, 2008. p.87-98.

FERREIRA, A. R., *A música no final do século XX:* um estudo sobre os modelos de organização do discurso musical no repertório pós-1980. São Paulo, 2007. (Dissertação de Mestrado em Música) – Unesp, 2007.

FINK, R. *Beethoven Antihero:* Sex, Violence, and the Aesthetics of Failure, or Listening to the Ninth Symphony as Postmodern Sublime. In: DELL'ANTONIO, A. (Ed.) *Beyond Structural Listening: Postmodern modes of hearing*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2004.

FUBINI, E. *Estética da música*. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2008.

GARCIA, D. H. L. *Modelos perceptivos na música eletroacústica*. São Paulo, 1998. (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC/SP.

GUALLANDI, A. *Lyotard*. Tradução de Anamaria Skinner. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

GUINSBURG, J., BARBOSA, A. M. (Org.) *O pós-modernismo*. São Paulo: Perpectiva, 2005.

HACKER, P. M. S. *Ludwig Wittigenstein*. In MARTINICH, A. P., SOSA, D. (Ed.) . *A Companion to Anayitic Philosophy*. Maden: Blackwell, 2001.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições70, 2003.

HASSAN, I. *The Question of Postmodernism*. In: *Performing Arts Journal*. v.6, n.1. (1981). p.30-7.

______ *POSTmodernISM*. In: *New Literary History*. v.3, n.1. Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations. (Autumn, 1971). p.5-30.

HEGEL, G. W. F. *Estética:* a ideia e ideal. Tradução de Orlando Vitorino. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HEGEL, G. W. F. *Estética:* o belo artístico e o belo ideal. Tradução de Orlando Vitorino. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HEGEL, G. W. F. *A fenomenologia do Espírito*. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz e Antônio Pinto de Carvalho. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

IAZZETA, F. *Além da vanguarda musical*. In: GUINSBURG, J., BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANCIA, J. C. *Discussão sobre o minimalismo musical norte-americano:* processos, repetição e teleologia São Paulo, 2008. (Dissertação de Mestrado em Música) – Unesp.

LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*: um relatório sobre o saber. 3.ed. Tradução de José Navarro. Lisboa: Gradiva, 2003.

______. *O inumano. Considerações sobre o Tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elizabeth Alexandre. 2.ed. Lisboa: Estampa, 1997.

______. *Moralidades pós-modernas.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

______. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993.

______. *Answering the Question: What is Postmodernism?* In: *The Postmodern Condition*. In: *The Postmodern Explained to Children*. Sydney: Power Publications, 1992. Disponível em: http://teaching.arts.usyd.edu.au/ArtHistory/ARHT1002/readings/postmodern.pdf. Último acesso: 1 abril de 2009.

LÓPEZ, J. *La Música de la posmodernidad:* ensayo de la hermenéutica cultural. Barcelona: Anthropos, 1988.

______. *Answering the Question: What is Postmodernism?*, In: *The Postmodern Condition*. Tradução de R. Durand. Manchester: Manchester University Press, 1986.

______. *Dispositivos Pulsionales*. Tradução de José Martin Arancibia. Madri: Fundamentos, 1981.

KERMAN, J. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.

KRAMER, L. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.

MANUEL, P. *Music as Symbol, Music as Simulacrum:* Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics. In: *Popular Music*, v.14, n.2. (May, 1995). p.227-39. Disponível em: http://links.jstor.org.

MALPAS, S. *Jean-François Lyotard*. Londres: Routledge, 2003.

McCLARY, S. *Conventional Wisdom: the Content of Musical* Form. Berkeley: University Of California Press, 2000.

______. *Terminal Prestige:* the Case of Avant-Garde Music Composition. In: *Cultural Critique, No. 12, Discursive Strategies and the Economy of Prestige*. (Spring, 1989). http://links.jstor.org.

MOSSBURGUER, L. B. *Espírito e Vontade:* uma relação entre os conceitos de Hegel e Schopenhauer. In: *Contradictio.* v.8, 2008. Disponível em Sistema Eletrônico de Revistas da Universidade Federal do Paraná: http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/contradictio/issue/view/903.

NASCIMENTO, J. P. C. *A condição pós-moderna e a obra* Sambado *de Rodolfo Caesar*. In: Anais da ANPPOM, 2007. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_JPCNascimento.pdf.

NATTIEZ, J.-J. *O combate entre Cronos e Orfeu:* ensaios de semiologia musical aplicada. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

RAMAUT-CHEVASSUS, B. *Musique et Postmodernisme.* Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

SAFATLE, V. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007.

______. *O esgotamento da forma crítica como valor estético*. In: Itaú Cultural. (Org.). *Rumos*: artes visuais 2005-2006. São Paulo: Itaú, 2006. p.307-14.

SALLES, P. de T. *Aberturas e impasses:* o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980. São Paulo: Edunesp, 2005.

SALLIS, F. *Le Paradoxe Postmoderne et l'Ouvre Tardive de Luigi Nono*. In: *Circuit*, v.11, n.1, 2000. p.69-84.

SCOTT, D. *Postmodernism and Music*. In: S. SIM. (Ed.) *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Nova Iorque: Routledge, 1999.

SIM, S. *Postmodernism and Philosophy*. In: SIM, S. (Ed.) *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Nova York: Routledge, 1999.

SOUZA, R. T. *A filosofia e o pós-moderno:* algumas questões e sentidos fundamentais. In: GUINSBURG, J., BARBOSA, A. M. (Org.) *O pós-modernismo*. São Paulo: Perpectiva, 2005.

TAYLOR, V. E., WINQUIST, C. E. (Eds.) *Encyclopedia of Postmodernism*, Nova York: Routledge, 2001.

TREITLER, L. *Postmodern Signs in Musical Studies*. In: *The Journal of Musicology*. v.13, n.1 . University of California Press, 1995.

VIDEIRA, M. *O romantismo e o Belo Musical*. São Paulo: Edunesp, 2006.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas* In: Tradução de José Carlos Bruni. In: *Os pensadores*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Gravações

ADAMS, J. (1995). *Road Movies*, para violino e piano. Intérpretes: Leila Josefowicz (violino) e John Novaecek (piano). Nonesuch, 2004.

DHOMONT, F. (1996). *Forêt Profonde*, para sons eletroacústicos. Paris: Empreintes DIGITALes, 1996. IMED 9634.

CAESAR, R. (2005) *4 Peças para Lounge*, disponível em: http://sussurro.musica.ufrj.br/

Partituras

BEETHOVEN, L. van. (1822-1824) *Symphony Nº 9 in D minor, opus 125*. Courier Dover Publications, 1989

Bibliografia

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Tradução em espanhol: Alfredo N. Galletti. Colombia: Fondo da Cultura Econômica, 1997.

ADAMS, J. *official website*. Disponível em: http://www.earbox.com. último acesso: 16 de abril de 2009.

BARBOSA, A. M. *Edição pós-moderna*. In: GUINSBURG, J., BARBOSA, A. M. (Org.) *O pós-modernismo*. São Paulo: Perpectiva, 2005.

BORCHET, M. D. (Ed.) *Encyclopedia of Philosophy*. Farmington Hills: Thomson Gale, 2006.

BUCKINX, B. *O pequeno pomo* – ou a história da música do pós-modernismo. Tradução de Alváro Guimarães. São Paulo: Giordano, 1998.

CARDOSO, C. F. *Epistemologia pós-moderna, texto e conhecimento:* a visão de um historiador. In: *Diálogos: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá*. v.3, n.1 (1999). Disponível em: http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol03_mesa1.htm.

COOK, N., EVERIST, M. (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade:* doze lições. Tradução de Luiz Sergi Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAMM, C. *Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism*. In: *The Journal of Musicology*, v.15, n.2. (Spring, 1997). p.278-89. Disponível em http://links.jstor.org.

HARRISON, C., WOOD, P. *Art in Theory 1900-1990:* an Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell, 1992.

HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOROWITZ, M. C. (Ed.) *New Dictionary of the History of Ideas*. Farmington Hills: Thomson Gale, 2005.

INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

JAMESON, F. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2007.

JOHNSON, C. *Derrida:* a cena da escritura. Tradução de Raul Finker. São Paulo: Edunesp, 2001.

KOMPRIDIS, N. *Learning from Architecture:* Music in the Aftermath to Postmodernism. In: *Perspectives of New Music*, v.31, n.2. (Summer, 1993). p.6-23. http://links.jstor.org.

KORSYN, K. *Decntering Music: a Critique of Contemporary Musical Research.* Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.

KRISTEVA, J. *Interview with Catherine Francblin -1986* In: HARRISON, C., WOOD, P. *Art in Theory 1900-1990:* an Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell, 1992. p.1084-5.

MANUEL, P. *Music as Symbol, Music as Simulacrum:* Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics. In: *Popular Music,* v.14, n.2. http://links.jstor.org.

SIM, S. (Ed.) *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Nova York: Routledge, 1999.

SMITH, P., WILDE, C. (Ed.). *A Companion to Art Theory*. Malden: Blackwell, 2002.

TACUCHIAN, R. *O pós-moderno e a música*. In: *Em Pauta*. Porto Alegre, v.4, n.5, jun. 1992.

TREITLER, L. *The Historiography of Music:* Issues of Past and Present. In: COOK, N., EVERIST, M. (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

TOMLINSON, G. Musical Past and Postmodern Musicologies. *Current Musicology*, n.53. p.18-24.

VALL, R. van. *What Consciousness Forgets:* Lyotard's Concept of the Sublime. In: SMITH, P., WILDE, C. (Ed.). *A Companion to Art Theory*. Malden: Blackwell, 2002.